

توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر

شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجا

أحمد زهير عبر الكريم راحلة



٢٠٠٨



بدعم من أمانة عمان

توظيف الموروث الجاهلي
في الشعر العربي المعاصر

توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر

"شعر التفعيلة"
في مصر والشام أنموذجاً

أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة



بدعم من أمانة عمان

٢٠٠٨

الملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة

المكتبة الوطنية

(٢٠٠٨/٥/١٤٧٥)

٨١١,٠٩

رحالة. أحمد زهير

توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر: شعر

التعيلة في مصر والشام أمودجا. / أحمد زهير عبد الكريم

رحالة. عمان: المؤلف. ٢٠٠٨.

(ص.)

ر.أ.: (٢٠٠٨/٥/١٤٧٥).

الواصفات: / الشعر العربي // التقدي الأدبي // التحليل

الأدبي /

أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية

ذكر الكبير وتحي للذكرى وكتوزع

عمان - شارع الملكة رانيا (الجامعة الأردنية)

مقابل كلية الزراعة - بناية رقم (٢٢٢) - ط ٢

ص.ب. ٣٠٤ عمان ١١٩٤١ الأردن - هاتف: ٥٢٢٢٢٢٧

E-mail: bayroni_house@yahoo.com

WWW.PHENIXCENTER.ORG

البيروني
ناشرون ومؤرخون

BEYRONI
PUBLISHERS
& DISTRIBUTORS

زَيْدٌ

"إلى الذين نفس قلوبهم يذكر الله"

وَعَد

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	٥
تحية للمؤلف وللكتاب - ناصر الدين الأسد -	١١
المقدمة	١٣
تمهيد	١٩

(الفصل الأول: الجانب (تشوقي) الشعري)

المبحث الأول: موقف الشعر من التراث	٢٣
الشعر والتراث	٢٣
المبحث الثاني: دوافع التوظيف	٤١
الدوافع الخارجية	٤١
الدوافع الداخلية	٤٢
الدوافع الذاتية	٤٤
المبحث الثالث: مصطلحات دلالة التوظيف	٤٧
التناص	٤٨
الرمز	٤٩
القناع	٥٠
المفارقة	٥٢
الانزياح	٥٣
المبحث الرابع: مستويات التوظيف	٥٥
المستوى الإشاري	٥٦
المستوى التركيبي	٦٣
المستوى المحوري	٦٥

الفصل الثاني: وظائف التوثيق والفني

المبحث الأول: توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر العربي المعاصر	٨١
أصحاب المملكات	٨٢
الصعاليك	٩٣
الشعراء - الخرساء - وغيرهم	٩٨
الغاة	١٠٤
المبحث الثاني: توظيف الدلالات الجاهلية في الشعر العربي المعاصر	١٠٩
أولاً: الدلالات الاجتماعية	١١٠
ثانياً: الدلالات البيئية	١١٥
ثالثاً: الدلالات الدينية	١١٧
المبحث الثالث: توظيف السيرة الأيام الجاهلية في الشعر العربي المعاصر	١٢١
السيرة	١٢٢
الأيام	١٢٢
المبحث الرابع: توظيف الأساطير الجاهلية في الشعر العربي المعاصر	١٢٣
زرقاء اليمامة	١٢٤
الغناء	١٢٧
العراف/ العرافة	١٢٨
الغول	١٤٠
الهامة	١٤١

الفصل الثالث: وظائف التوثيق

المبحث الأول: توظيف النص الشعري الجاهلي	١٤٥
التوظيف النصي الكلي	١٤٦
التوظيف النصي الجزئي	١٥١
التوظيف التناصي	١٥٦
سيمائية العنوان	١٦٣

١٦٧.....	المبحث الثاني، توظيف النص النثري الجاهلي.....
١٦٧.....	توظيف الخطب الجاهلية.....
١٧٠.....	توظيف الأمثال الجاهلية.....
١٧٥.....	المبحث الثالث، أساليب الخطاب التوظيفي.....
١٧٦.....	الأسلوب الخطابي القناعي.....
١٨٠.....	الأسلوب الخطابي الحوارية.....
١٨٢.....	الأسلوب الخطابي القصصي.....
١٨٦.....	أسلوب الالتفات.....
١٩٢.....	المبحث الرابع، إشكاليات التوظيف.....
٢٠٥.....	المبحث الخامس، في تصحيح التوظيف.....
٢٠٩.....	الخاتمة.....
٢١٣.....	المصادر والمراجع.....

نحية للمؤلف وللكتاب

ناصر الدين الأسد

خير الكتب ما يضيف إلى قارئه علمًا جديدًا مهما يكن مقداره، فالفكرة الواحدة، وأحيانًا الجملة الواحدة أو الكلمة الواحدة، إذا استفادها القارئ، تفتح أمامه آفاقًا كانت مغلقة. ويزيد الخير إذا كان الكتاب ممتعًا في لغته وأسلوبه.

وهذا كتاب يجمع ذلك كله، فقد حوى بين دفتيه الفائدة والمتعة. أما الفائدة فلا تله عرض لنا صورًا من أدب الجاهلية يوشك أن ينساها ناشئة هذا الجيل أو الجيل القادم، إذا بقيت حالنا على ما هي عليه، بما تمثله تلك الصور من رموز مستقاة من الشعر ومن الخطب ومن الأمثال ومن الحكم ومن الأساطير ومن أيام العرب. وقد تتبع الباحث تلك الرموز فيما استطاع أن يطلع عليه من الشعر الحديث في مصر وبلاد الشام، وكشف عن أساليب توظيفها أو استخدامها أو تضمينها في هذا الشعر، مستعملًا الألفاظ والمعاني التي أصبحت شائعة هذه الأيام عند أكثر النقاد المحدثين، وقد طوعها لتصبح سائقة للفهم عند الذين يجدون صعوبة في فهمها حين يستعملها غيره. فأصبح بعضنا يفهم معاني مصطلحات دلالات التوظيف، مثل: التناص والرمز والقناع والمفارقة والانزياح، ومستويات هذا التوظيف من المستوى الإشاري والمستوى التركيبي والمستوى المحوري. وقد كان لبعض هذه المصطلحات مقابلات في تراننا كان أكثرنا يفهمها.

ثم نجد في الكتاب جولات خلال شعر الصعاليك وشعر الفرسان وشعر النساء،
وقف الباحث فيها وقفة متأنية عند الأساطير الجاهلية في الشعر العربي المعاصر في
مصر وبلاد الشام.

ذلك كله بعض جوانب الفائدة التي يجنيها القارئ من هذا الكتاب. أما المتعة
فلسلسلة الأسلوب وسلامة اللغة ووضوح الأفكار. فالقارئ يتدفق في قراءته
مع تدفق أسلوبه ولغته وأفكاره، لا يعترضه ما أصبح يشيع في كثير من كتب هذه
الأيام من ضعف الأسلوب وأغلاط اللغة وعموض التفكير والتعبير.

وبعد،

فهذه الكلمة ليست مقدّمة ولا مقالاً في النقد، وإنما هي كما ذكرت في عنوانها
"تحية للمؤلف وللكتاب" أوحى بها قراءتي المتعجلة لكتاب هو باكورة أعمال
لباحث جاد تبشر بمستقبل زاهر له يمشية الله تعالى.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق سيدنا محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله، وأصحابه، وأزواجه، وذريته، أشرف الصلاة والتسليم، وبعد:

فكان الدافع الأظهر لدراسة أثر الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، هو تلك المكانة الكبيرة التي حظي بها الموروث الجاهلي على صعيد اللغة والأدب، ويكاد الباحث يطالع في كل كتاب من كتب موروثنا الحضاري الممتد موروثه الجاهلي ما تلابعز وشموخ، شاهدا على اللغة والتفسير والحديث والأعلام والأيام والأماكن وغيرها، ومصدرا لإلهام الشعراء.

ولا تسعى هذه الدراسة إلى استقراء مظهرات الموروث الجاهلي والوقوف عند حدود توظيفها في الشعر العربي المعاصر فحسب، وإنما تسعى إلى جلب ذلك إلى محاولة تأطير المنهج العام لهذا النسق الأسلوبية الشعرية المعاصر بإجراء سابق يتمثل في توضيح الأبعاد النظرية والعوامل المهيئة لانبثاق التوظيف سمة من سمات الحداثة الشعرية، ولا يكتمل التصور العام للدراسة إلا بإجراء لاحق يبحث في آليات التوظيف التي يقدر الباحث أهميتها في رفد التجارب الشعرية بالأدوات المناسبة لاستجلاء أبعاد التوظيف الفنية، وميز القدرات المتباعدة لدى الشعراء المعاصرين في التواصل مع القديم بالسمت الجديد.

أما في الجانب التاريخي لجذور هذه الظاهرة، فإن جملة من المصادر والمراجع قد أشارت إلى انصراف كثير من الشعراء في العصور الإسلامية الزاهرة، وما تلاها إلى إعادة النظر في الموروث الجاهلي، والاستفادة منه على مستوى الشكل والمضمون، في تقاطعات تقارب حيناً وتباعد حيناً آخر، دفعت النقاد والأدباء إلى الوقوف على هذه الظاهرة بالبحث والتفسير بما لا تستقيم الإفاضة فيه مع موضوع الدراسة.

ثم كان أن نظرت متأملاً في واقع الشعر العربي المعاصر، مستذكراً ما طرأ عليه من تجديد في شكله، ومصادره، وإشكالياته، واطلعت على عدد من الدراسات التي تناولت البحث في قضايا

الشعر المعاصر، واستوقفتني كثيرا تلك الدراسات التي تناولت بالبحث قضية توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسات، إلا أنها في مجملها كانت تركز على بيان النواحي المتعددة لمصادر التراث المؤثرة في الشعر المعاصر وأهمها: المصادر التاريخية، والصوفية، والأدبية، والشعبية، والأسطورية، دون أن تخصص الموروث الجاهلي بالبحث أو الدراسة، إلا ما جاء جزئيا، أو على شكل إشارات سريعة، فكان الموروث الجاهلي فيها يشكل جزءا من المصادر التاريخية، أو الأدبية، أو غيرها دون أدنى تخصيص له.

ومع الثورة الجديدة للشعر المعاصر وهي التي شملت بنيتها وأسلوبه، غدا توظيف الرموز بشكل عام أمرا لا مندوحة للشاعر المعاصر عنه، حتى إن كثيرا من الشعراء بدأ يتهاون على الرموز ليجعل منها خصوصية له، يشتهر بها، وتشتهر به، أما المتلقي فإن النص الشعري في كثير من الأحيان تحول بالنسبة إليه إلى درس في التاريخ، أو الأساطير، أو الآديان، وراح يلهث خلف النص محاولا جهده كشف الاحاجي والالغاز ودلالات الرموز التي تكاثفت في النص، و خلقت فيه ضبابية مفرطة استحالت معها في كثير من الأحيان استمرار التواصل بين النص ومبدعه من جهة، والمتلقي من جهة أخرى، فظهرت إشكالية الغموض في الشعر العربي المعاصر كأولوية كبرى، والذي يعنيننا من هذه الإشكالية دور الرموز في أزمة الغموض والإبهام القائمة.

ويبدو من واقع المشهد الشعري المعاصر أن الرموز التي دأب الشعراء على توظيفها في البداية الأولى للشعر المعاصر قد تعددت مصادرها، وتباينت هوياتها، واختلطت عنها بسميتها، وكثيرا منها نجعله ويجهلنا، ولا يمت لحضارتنا، أو ديننا، أو تاريخنا، أو آدابنا، بصلة، ومن هنا كثر توظيف الأساطير اليونانية والإغريقية، واستدعاء الشخصيات الغريبة بشكل تعرض الدراسة لاحقا لبيان بعض الجزئيات التي تتصل به.

ولهذا وغيره أدرك كثير من الشعراء مغبة الانسياق الأعمى وراء جماليات توظيف الرموز دون الإحاطة بقدرات كل من الشاعر والرمز على التعبير الإبداعي في التجربة الشعرية، فارتد كثير منهم عن الأساطير والرموز الغريبة واستبدل بها الموروث العربي، واستدعى شخصياتهم رموزه، لكن دون إفراط أو تقصير، مما جعلنا بحاجة إلى دراسة جديدة لموروثنا العربي بدءا من العصر الجاهلي لنكشف جوانب الجمال الخفية فيه، وعن رموزه المجهولة التي تتيح للشاعر المعاصر أبعادا أوسع، وأفقا أرحب في توظيفها وفق ما ينسجم والأسلوب الشعري المعاصر فكان الموروث الجاهلي أولاها بتخصيصه بالبحث والدراسة.

ومما يثير الدهشة أن نجد بعض الدراسات قد تناولت ظواهر شعرية محددة، أو شخصيات معينة بالدراسة على اعتبار أنها من المؤثرات الهامة في الشعر العربي المعاصر، وهنا أجدني أتساءل لماذا كل هذا الاحتفاء بشخصية واحدة تتحول لنمط متكرر؟ ولو غجاوزنا السؤال إلى ما هو أهم، لماذا يتهاقت الشعراء على تكرار توظيف الشخصية ذاتها التي نجح أحد الشعراء في التعامل معها في أعماله؟ أو يكون الأمر من باب التقليد لنجاح التجربة، أو من قبيل التكرار غير المسؤول؟ إن مثل هذه الظواهر بحاجة إلى وقفة متأملة متبصرة للوقوف على مختلف نواحيها وآثارها في شعرنا المعاصر.

هذا في الوقت الذي ما زال فيه الموروث الجاهلي على غزارته وأصالته بحاجة لتعميق البحث، والنظر، ورصد التأثير، ولعلي لا أبلغ إن قلت إن الشاعر الجاهلي - كمرئ القيس على سبيل المثال - أخذ بشعره، وحياته مساحة لا تقل أهمية عن رموز نمطية متكررة في شعر الرواد كالحلاج، أو المسيح، أو المتنبي، ومع ذلك لم تفرد له في حدود علمي الدراسات الخاصة سواء على المستوى العربي أو الغربي، وعليه يبدو الأمر بحاجة إلى دراسة مستقلة لتحديد أسس اختيار الرمز، ودوافع توظيفه التكرار لدى طائفة من الشعراء إلى حد الاستهلاك المدمر للرمز و التجربة الشعرية.

وبهذه الدراسة - توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر " مصر والشام غودجا- تبدو الطريق واضحة لكل مهتم لاستكمال هذا الجهد الذي أرى أنه لا بد أن تتلوه دراسة للموروث الجاهلي في غير حدود الدراسة المكتنية، كالعراق أو الجزيرة مثلا. . ، ودراسة للموروث الإسلامي في الشعر العربي المعاصر، وأخرى للموروث الأموي في الشعر العربي المعاصر، ثم الموروث العباسي، وهكذا حتى يشمل التراث العربي ككلًا. فكانت هذه الدراسة استكمالاً للجهود السابقة في هذا الإطار، في محاولة تتجاوز الآليات التي كانت تقف عند حدودها الدراسات السابقة، وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة وملخص؛

يعرض بإيجاز الإحصاءات الأولى الممهدة لظهور الشعر المعاصر ابتداءً من حركة الإحياء، وصولاً إلى أواخر العقد الرابع من القرن الماضي، ثم مرحلة التجديد التي أخذت الشكل الشعري المعاصر - التفعيلة -، واتجاهاته، وواقعه، مع وقفة إزاء الموروث الجاهلي من حيث دلالاته في اللغة والاصطلاح، ونظرة عامة في الأدب الجاهلي، أشكاله، وأغراضه.

الفصل الأول، الجانِب التوظيفي النظري.

و يقع في أربعة مباحث، اقتصر الأول على استعراض موقف الشعر من التراث و آراء النقاد فيه مع التركيز على أصحاب النصوص المعاصرة، وإلقاء الضوء على أثر الشاعر والنقاد الإنجليزي (ت. س. إليوت) في موقف المبدع العربي من التراث عبر نماذج تمثل حدود الدراسة - مصر والشام -، أما المبحث الثاني فينظر في دوافع التوظيف للوقوف على أبرز العوامل المؤثرة في تقنية توظيف الموروث في الشعر المعاصر، والمبحث الثالث يستعرض مصطلحات لدلالة التوظيف المعاصر: (التناصر، والقناع، والانزياح، والمفارقة، والرمز) باعتبارها الآليات الحديثة المتصلة بالتوظيف، و يتهي هذا الفصل من الدراسة بمبحث رابع يتناول مستويات التوظيف في الشعر المعاصر بشيء من التفصيل.

الفصل الثاني، الجانِب التوظيفي الفني:

ويقسم إلى أربعة مباحث، ينظر المبحث الأول منها في توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر العربي المعاصر وفق رؤى خاصة في الطرح تفصيلها في المبحث ذاته أبرز ما فيها استدعاء شخصيات أصحاب العلاقات من الشعراء، والصعاليك، والفرسان، والنساء، أما الثاني فيتناول بالمبحث توظيف دلالات الجاهلية ومتعلقاتها الاجتماعية، والدينية، والبيئية، وأهمها القبيلة، والصحرَاء، والأوثان، التي انتفع الشاعر المعاصر بتوظيفها، واقتصر المبحث الثالث من الفصل على توظيف السير الجاهلية وأيام العرب في الشعر العربي المعاصر كسيرة عنترة بن شداد؛ وسيف بن ذي يزن، و حرب البسوس، و يوم ذي قار، وغيرها، وفي المبحث الرابع مدخل للأساطير العربية الجاهلية ثم بحث في توظيف الموروث الأسطوري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر.

الفصل الثالث، آليات التوظيف:

ويقع في خمسة مباحث: يعرض الأول منها لتوظيف النص الشعري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر بأنماطه المختلفة (التوظيف النصي الكلي، التوظيف النصي الجزئي، التوظيف التناصي)، والمبحث الثاني في توظيف النص التراثي الجاهلي في الشعر العربي المعاصر (الخطب والأمثال)، أما المبحث الثالث فينظر في أساليب الخطاب التوظيفي التي انتهجها الشاعر المعاصر ضمن أربعة أساليب هي: أسلوب الخطاب القناعي، وأسلوب الخطاب الحواري، وأسلوب الخطاب القصصي، وأسلوب الالتفات، أما المبحث الرابع فينظر في أظهر إشكاليات التوظيف التي رافقت تقنية توظيف الموروث الجاهلي، والختام بمبحث خامس ينظر في تصحيح مسار التوظيف، ثم تختتم الدراسة بالملخص والخاتمة وثبت للمصادر والمراجع.

وتختلف هذه الدراسة عن الدراسات السابقة والمشبهة كذلك التي قام بها الدكتور خالد الكركي، أو الدكتور علي عشري زايد كما سيظهر لاحقاً بأنها لا تسعى فقط إلى رصد الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر، بل تتجاوز ذلك للتحليل الفني والتقني لمادة الدراسة المستفصاة مع توسع في مادة الموروث، فكثير من الدراسات السابقة كما أشرت سابقاً تناولت الموروث الجاهلي كجزء من التراث العربي الممتد، ولم تتجاوز تلك الدراسات - على قلتها - رصد الرموز التراثية الجاهلية في الشعر المعاصر دون الالتفات لكافة أشكال الموروث.

كما تتميز الدراسة بمحاولة كشف جوانب الجمال والإبداع في كثير من الرموز الجاهلية التي مازالت طي النسيان، التي من الممكن استغلالها في التجربة الشعرية المعاصرة وفق الرؤيا الخاصة للشاعر المعاصر من جهة، وللإسهام في تأصيل النص الشعري العربي من جهة أخرى بزيادة رموزه العربية، والتقليل من الرموز الدخيلة والغريبة عن ثقافتنا العربية، ولهذا لم يكن تركيز الدراسة منصبا على شاعر معين، أو مجموعة محددة بقدر ما كان الاهتمام الأول بالنص الشعري والشاهد الذي يحمله.

ومع ذلك فإن اختيار الشعراء والنصوص الشعرية خضع لبعض الضوابط كالعنصر المكاني المحدد للدراسة -مصر والشام-، والزمني الذي يمتد خلال النصف الثاني من القرن العشرين و كان الدافع الأظهر لاختيار مصر والشام على غيرهما المكانة الكبيرة التي بلغتها الحركة الأدبية والنقدية فيهما، و بروز أعلام مؤثرة في الواقع الشعري العربي المعاصر تنتمي لحدود هذه الرقعة المكانية، وعمل آخر يمثل في الواقع السياسي المتمثل في وقوع هذه الدول على طول خط المواجهة مع العدو الصهيوني، مع الأخذ بعين الاعتبار - كما سيأتي في المبحث المخصص لبيان دوافع التوظيف - تأثير الواقع العسكري والحروب التي خاضتها دول الشام ومصر ضد الاحتلال على القدرة التعبيرية لشعراء هذه الدول، أما النصوص الشعرية فقد راعت الدراسة الاقتصاد على شعر التفعيلة المعاصر دون التركيز على مضمون النص وخلفيته إلا بالقدر الذي يخدم الطروحات التي تعرض لها الدراسة.

و يجدر بي توضيح المنهجية التي سارت عليها الدراسة، والتي على أساسها تم اختيار الشعراء والنصوص، فلعل الدارس يلحظ غياب بعض أسماء الشعراء الكبار أو غير الكبار الذين يقعون ضمن الإطار المكاني والزمني لحدود الدراسة، أو قلة الإشارة إليهم مقارنة بغيرهم، ومن حقه أن يتساءل عن سبب تغييبهم، فأقول: إن العنصر الرئيس الذي تحكم باختيار النصوص

الشعرية هو الظاهرة التي تنظر الدراسة فيها، وتتبع وجودها في الشعر العربي المعاصر وتحديدًا في شعر التفعيلة المعاصر.

و سبب آخر متصل بسابقه يتمثل في تخصيص توظيف ظواهر من الموروث الجاهلي فقط بالدراسة، وهكذا فإِتنا قد تصادف شاعرا كبيرا طبقت أعماله و شهرته الآفاق، إلا أن اهتمامه بالموروث الجاهلي كان قليلا أو غائباً فلم يظهر في الدراسة، لكننا قد نراه يكثر من توظيف الموروث الأموي، أو العباسي، أو الأندلسي، أو الأساطير الغريبة، أو حتى الموروث الديني - سواء كان إسلامياً أو غير إسلامي -، أو نجد عنده توظيف الموروث الشعبي، فالغياب و الحضور في الدراسة لا يعكس القيمة الفنية الكاملة للشعراء الذين ذكروا أو لم يذكروا، أو حتى كثر توظيف نصوصهم أو قل. فمنهج البحث كان الاستقراء الذي هو الأداة الأكثر فعالية، فاستخدمها الباحث للموقف على توظيف الموروث الجاهلي في شعر التفعيلة المعاصر.

كما سيلحظ القارئ تكرار بعض النصوص في أكثر من موضع، و مع ذلك فإن تكرار النص لا يعني التكرار بالمفهوم العام، فإن الشاهد والظاهرة تختلف في كل مرة يذكر فيها النص، و تبقى الظاهرة التي تنظر فيها الدراسة هي التي تستدعي النص و تستوجب ذكره ولو تكرارا.

أما عن سبب فني آخر يتعلق باختيار مصر والشام عن دونها لموضوع الدراسة، فنقول: لو اخترنا العراق، لوجدنا من يقول: لماذا العراق؟ وكذلك الأمر لو اخترنا الجزيرة، أو غيرها، ولما كانت إقامة دراسة علمية لتوظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي كله أمراً متشعباً و يحتاج لمساحة أكبر من حدود هذه الرسالة، كان ينبغي تحديد عينة مناسبة؛ تجنباً للتشتت، فكان لابد من الاختيار على كل حال، ومع اختيار مصر والشام نموذجاً، فإن الدراسة لم تكن بشعراء المهجر الذين يتسبون إلى هذه الرقعة الجغرافية من الوطن العربي و الذين قد نجد توظيف الموروث الجاهلي موجوداً عندهم.

والله الموفق

أحمد رحاحلة

السلط، / نيسان ٢٠٠٧

تمهيد

لم يكن ارتباط الشاعر المعاصر بموروثه الحضاري وليد الصدفة، أو اتجاها عشيا، فقد كانت هناك مجموعة من العوامل التي جعلته يرتد إلى هذا الموروث، " فقد ظل الشعر العربي مرتبطا بأصوله القديمة مع كل ما حدث فيه من محاولات تجديد ابتداء من تلك التي سعت إلى التجديد في أغراضه وأساليبه، وحتى محاولات تجديد الشكل وتطوره"^(١)، إلى أن غدا توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ظاهرة تستحق الوقوف عليها بالدرس والبحث، و ستفرد هذه الدراسة جزءا من صفحاتها للبحث في دوافع توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر.

و يمكننا القول إن توظيف الموروث في الشعر العربي المعاصر قد مرّ مرحلتين أساسيتين، كان لكل منهما ظروفها الخاصة وأشكالها المميزة، وهذا بالطبع لا ينفي وجود مرحلة انتقالية سادت نهاية المرحلة الأولى وبداية الثانية، وتجمع كثير من البحوث والدراسات على أن المرحلة الأولى: هي تلك التي تزامنت مع بدايات عصر النهضة، و يستخدم مفهوم "الشعر الحديث" ليدل على التناح في هذه المرحلة، أما المرحلة الثانية فهي: المرحلة التي ارتبط الشعر فيها لدى الكثيرين بالشكل الشعري الجديد - شعر التفعيلة - و يعبر عن نتائجها الشعرية بمصطلح "الشعر العربي المعاصر"، على ما في المسميين من خلط واختلاف في الدلالة.

وقد كان لكل مرحلة روادها وخصائصها المميزة، وعلاقتها الخاصة بالتراث العربي بشكل عام والتراث الجاهلي بشكل خاص، و في هذا التمهيد لا بد من نظرة سريعة في كلتا المرحلتين لرصد توظيف التراث العربي في الشعر الذي نُظِم فيهما، مع إشارات سريعة لأبرز الاعلام المؤثرة والفاعلة فيهما، إلى جانب الإنجازات التي أسهمت في إحياء التراث.

١ - حداد، علي (١٩٨٦)، أثر التراث في الشعر العربي الحديث، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ٣٠.

المرحلة الأولى (مرحلة الإحياء)

تعتبر هذه المرحلة من المراحل الهامة في بث الروح في الشعر العربي من جديد، وتتمس الطبيعة الفنية للشعر في هذه الفترة بمحاكاة النموذج العربي الأصلي القائم على التمسك بعمود الشعر العربي، واستخدام الألفاظ والعبارات الجزلة، وبناء الصور والتشبيهات بالطريقة التقليدية بكل ما فيه من مقومات الجمال اللغوي، والشعري، ولذا لا غرابة أن نرى حضور التراث الشعري في أعمال شعراء هذه الفترة التي اختلف مؤرخو الأدب في تحديد بدايتها، فمنهم من يعيدها إلى عهد السلطان محمد علي، ومنهم من يربطها بالحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨)، وأياً كان الأمر فإنه من المؤكد أن الأثر الأدبي الفعال قد ارتبط بالشاعر الكبير محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) الذي "ما كان لشعرنا الحديث أن يخطو خطوة واحدة في طريق التجديد دون صنيعه، الذي نجح في أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم، فلفت بذلك الأنظار إلى هذا الشعر سواء بما أنشأ من قصائد، أم بما جمعه وقدمه للناس من مختارات^(١)، فقد كان صاحب طموح جعله يتجاوز ما في عصره من شعر ضعيف إلى ما في العصور القديمة من شعر خصب رائع، فمذهبُه الفني يسعى ليعث الأسلوب الشعري العربي القديم في الشعر الحديث، وتعمد إحيائه بكل ما فيه من سمات، وداعيا الشعراء إلى تقليده .

ومن الرواد الذين ساروا على منهج إحياء الشاعر إسماعيل صبري (١٨٥٤ - ١٩٢٣) الذي لم يمنعه اشتغاله بالسياسة عن شغفه بالأدب والشعر، وتحول يته إلى متدب إلى الأدباء والشعراء، حتى لقبه معاصروه بـ (شيخ الشعراء)، وقد نال قسطاً وافراً من العلوم والدراسات كما اطلع على الأدب الفرنسي والاتجاه الرومانسي في أثناء دراسته بفرنسا، وكان يشارك في الصالونات الأدبية التي أقيمت في عصره كذلك التي كانت تعقدتها الأدبية مي زيادة، إلا أن ذلك لم يمنعه من الاحتفاء بالموروث القديم، واستلهاً قوى الإبداع التي فيه، على غرار معاصريه من الرواد.

ورائد آخر هو حافظ إبراهيم (١٨٧٠ - ١٩٣٢) الذي استمد مصادر ثقافته من مجموعة كبيرة من الرموز التاريخية الهامة في مصر أمثال: الشيخ محمد عبده، وسعد زغلول، وقاسم أمين، وحسن عاصم، ومصطفى كمال، ولطفي السيد، وغيرهم الكثير من رواد الفكر، والإصلاح الديني والاجتماعي، والسياسي، وكان حافظ يعتبر البارودي مثله الأعلى، فأخذ يطابقه مطابقة

١ إسماعيل، عز الدين، (١٩٦٧). الشعر العربي المعاصر، قصاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، دار الكتب العربي.

تامة، و ظفر بما كان يطمح إليه، فقد اتسم شعره بالجزالة والرصانة، وأسهم في بحث الأساليب العربية الأصيلة، وقد نظم أشعارا كثيرة عبر فيها عن روح الأمة، و واقعها، وتطلعاتها بأسلوب كان يزداد مع الأيام قوة ورسامة، وما زالت قصيدته في الدفاع عن اللغة العربية شاهدا على إخلاصه وانتمائه لأمته، أما فيما يتعلق بالتراث، فإن أشعاره و كتاباته تشهد له بسعة الاطلاع والتأثر بالموروث، ولعل هذا ما دفعه لوضع كتابه المستلهم من التراث " ليالي سطوح ".

ومن رواد حركة إحياء التراث أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) الذي أبدع في العمل الشعري، ويعتبر نتاجه الذي عبر فيه عن التراث من انضج ما تحقق في هذه الفترة، و بخاصة في مسرحياته التي اختار لها شخصيات من تراثنا القريب والبعيد^(١)، كما أبدع في فن المعارضات الشعرية.

ولا يقتصر الأمر على الأعلام السابقين فهناك الكثيرون من الشعراء والأدباء الذين كان لهم بصمات واضحة في إعادة إحياء التراث العربي أمثال الشعراء: عزيز أباظة، وأحمد محرم، وعلي محمود طه، و شفيق معلوف، وغيرهم.

لقد وضع رواد " حركة إحياء التراث " من شعراء وأدباء هدفًا جليلا واضحا نصب أعينهم تمثل في " كشف كنوز التراث وتجليتها، وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية، و روحية، و فنية صالحة للبقاء والاستمرار "^(٢)، و تجلت إنجازات هذه المرحلة في بعض الجوانب التي أسهمت في تحقيق أهدافها التراثية ومنها:

شعر المعارضات

دأب الشعراء العرب من رواد حركة إحياء التراث على محاكاة النموذج الشعري العربي الرصين بما يحمل من أساليب، و صور، و مضامين، و وقفوا بإجلال أمام القصائد التي تمثل عيون الشعر العربي، وروائع ما جادت به القرائح في مختلف فتراته الزمنية الممتدة، هادفين " إحياء الدباجة العربية في أزهى عصورها، ورفضاً لذلك البهرج اللفظي الذي كان يمارسه الشعراء العروضيون في العصر التركي "^(٣)، فظهرت قصائد المعارضات شكلا من أشكال الإحياء.

١ زابد، علي عشري (١٩٩٧). استعحاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي للمعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي. ص ٥٠.

٢ المصدر نفسه، ص ٢٥.

٣ أحمد، محمد فتوح، (١٩٧٧). الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، للقاهرة، دار المعارف، ص ١٤٩.

وظاهرة المعارضات الشعرية ليست غريبة ولا جديدة في الشعر العربي، ولا يحتاج المصطلح إلى طول وقفة لتوضيح معناه أو مخزاه، كما لا يخفى ما للمعارضات من أثر في بيان مصادر القوة والإبداع في التراث العربي، وعظيم دورها في إعادة قراءة القديم، ومن هذا التصور لأهمية المعارضات انطلق شعراء مرحلة الإحياء يبحثون في التراث، وينسجون على غراره، ويظهرون جماله.

التحقيق

ولا يقصد منه التحقيق بالمفهوم الواسع المتعارف عليه، وإنما قصد تحقيق دواوين الشعر العربي، ذلك أن كثيرا من الشعراء حقق أو أسهم في تحقيق دواوين شعرية لعدد من الشعراء القدماء، وقد يرى البعض أن هذا الجهد يرتبط بالمحققين أكثر من الشعراء إلا أن هذا الرأي - على صحته - لا ينفي الجهود التي أسهم فيها كثير من شعراء مرحلة الإحياء.

نشر المجموعات المختارة

وهي تلك المجموعات الشعرية التراثية التي كان كثير من شعراء مرحلة الإحياء يقوم فيها باصطفاء مجموعة من نصوص التراث الشعري، يجمعها من مختلف العصور أو من عصر واحد، ثم ينشرها في مجموعة واحدة، وليس هذا بالعمل المبتكر، إذ إن كثيرا من النقاد والشعراء القدماء قد قام بمثل هذا العمل، ويذكر لنا التراث حملة أبي تمام، وحماسة البحتري، وغيرها من المجموعات الشعرية، مع الإشارة إلى أن هذا الأسلوب من وضع المجموعات المختارة من التراث لم تقف حدوده عند رواد حركة إحياء التراث، بل مارسه رواد الشعر المعاصر، ومنهم على سبيل المثال علي أحمد سعيد - أدونيس - الذي جاءت مختاراته في ثلاثة أجزاء أطلق عليها اسم: "دبوان الشعر العربي".

الدراسات والبحوث التراثية

وقد تزامنت الدراسات والبحوث التراثية مع ازدهار الحركة التعليمية، وانتشار المدارس، والمعاهد، والجامعات التي تناولت في كثير من مناهجها التراث العربي، وتاريخ الحضارة العربية والإسلامية بالدراسة والبحث، ثم انتشرت البعثات والإرساليات التعليمية للجامعات والمعاهد الأوروبية، وكنت هذه الفرصة عظيمة لأبناء العربية للاطلاع على الحضارة الغربية وتراثها، وعلموها، وآدابها، ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل إن كثيرا من أبناء العربية قد تمكن من الاطلاع على مخطوطات التراث العربي في المكتبات والمعاهد الغربية، وكذلك الدراسات

الاستشرافية التي تناولت التراث العربي. فعاد كثير من أبناء العربية لينشر دراساته و بحوثه التي تلقاها في الغرب، أو لينشر ما حصل عليه من مخطوطات عربية.

ويتبين لنا من ذلك أن توظيف الموروث كان ذا حضور قتال في شعر رواد تلك الفترة، إلا أن كثيرا من النقاد أشار إلى أن هذا التوظيف كان يغلب عليه استدعاء هذا الموروث كما هو في مصادره التراثية دون تغيير أو تحويل في رموزه، عكس ما منجده في تجربة الشعر المعاصر من إعادة توظيف للموروث بإضفاء الصبغة العصرية عليه.

المرحلة الانتقالية

لم يكن الانتقال إلى المرحلة الثانية طرفة أو صدفة، بل مرحلة متوسطة بين السابقة و اللاحقة وهي التطور الطبيعي الذي يمكن أن نحدده في الفترة التي سبقت عام ١٩٤٧، وشكلت الإرهاصات الأولى لظهور الشعر العربي المعاصر دون أن تغفل ظهور تيارات جديدة ورومانسية، ورمزية، وجماعة الديوان وغيرها.

وقد أشار كثير من الباحثين إلى وجود ملامح المعاصرة الشعرية في بعض الأعمال التي سبقت نازك الملائكة و بدر شاكر السياب، ذلك أن بعض الصحف و الدوريات سبق لها أن نشرت بعض الأعمال الشعرية التي هي على غمط الشعر المعاصر في عام ١٩٢٣ و ما تلاه، دون أن تنشر أسماء أصحابها، إلا أنها لم تلق اهتماما أو تعليقا، ووقفت عند هذا الحد، و يرى بعضهم الآخر في الأشكال التي قدمها شعراء المهجر الذين تأثروا بالترجمات الشعرية النواة الأولى التي اثبتت منها الشعر المعاصر، ويضاف إليها الشعر المرسل الذي مارسه الزهاوي، و عبد الرحمن شكري، و أحمد زكي أبو شادي، وغيرهم، على اعتباره شكلا من أشكال التطور الأولى للشعر المعاصر بصورته القائمة بين أيدينا.

و ينبغي التنويه إلى أن المرحلتين رغم اختلافهما الواضح مترابطتان متكاملتان، و ما كان لثانتهما أن تظهر إلى الوجود قبل ظهور الأولى^(١) و الفرق بين المرحلتين في التعامل مع الموروث تغير جوهريا و قد مثلت كل مرحلة من المراحل السابقة نفسها أصدق تمثيل وفقا لمتطلبات الزمن الذي ظهرت فيه.

١ زاهد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٦٢.

المرحلة الثانية (مرحلة التجديد)

وهي مرحلة الشعر المعاصر، ويمكن القول إن أول ظهور واسع لشعر هذه المرحلة قد بدأ في نهايات العقد الرابع من القرن الماضي، وتحديدًا في الأول من شهر كانون الأول عام ١٩٤٧ م، مع خلاف في أولية السبق بين الشاعرة العراقية نازك الملائكة ومواطنها بدر شاکر السياب.

تقول نازك الملائكة في هذا السياق^(١): إنها قد صبقت بدر شاکر السياب حين نشرت قصيدتها الأولى التي تحمل عنوان (الكوليرا) في الأول من كانون أول من عام ١٩٤٧، ثم تبعها السياب في قصيدته المعنونة بـ (هل كان حبا) ضمن ديوانه "أزهار ذابلة" وذلك في منتصف شهر كانون الأول من العام ذاته مع أن السياب يؤرخ في الديوان لهذه القصيدة بتاريخ ٢٩ / ١١ / ١٩٤٦، ويعلق الدكتور إحسان عباس على هذه القصيدة في أثناء حديثه عن إرغاصات أولية الشعر العربي المعاصر بأن هذا النص ما هو إلا نوع من الخيب الموسيقي، ولا ينتمي إلى القصيدة الشعرية المعاصرة إلا من حيث الشكل، وهذا - الشكل - لا يكفي بل لا بد أن يحمل المضمون الذي يحمله الشعر المعاصر لأن الشعر شكل ومضمون^(٢).

ثم تلتبع الأعمال الشعرية المعاصرة في تطور متسارع، وظهر أول ديوان من الشعر المعاصر - الحر كما يسمى أحياناً - للشاعر عبد الوهاب البياتي في آذار من عام ١٩٥٠ بعنوان "ملائكة وشياطين"، ثم تلاه ديوان "المساء الأخير" للعراقي شاذل طلبة في عام ١٩٥٠، ثم ديوان "أساطير" لبدر شاکر السياب في العام نفسه، ثم تدفقت دواوين الشعر الحر وزاد أنصار هذا اللون من شعراء وقراء.

ثم توالت البحوث والدراسات الأدبية، والنقدية لتصوص الشعر المعاصر ما بين مؤيد ومعارض، مع ترسخ قناعة عامة بأن هذا اللون من الكتابة الشعرية - بغته وسمينه - قد أصبح واقعا يفرض نفسه، ويتطلب منا موضوعية ودراسة متأنية، وقد دار جدل كبير حول الشعر المعاصر الذي أطلق عليه عدة تسميات منها الحديث، والمتشور، والتفعية والحر، وغيرها، واختلف الأدباء والمثقفون حوله من حيث غموضه وخفاء مدلوله، وقضية الوزن والموسيقى، وما زالت إشكاليات هذا النمط الشعري قائمة بين أخذ ورد، وانتشرت عشرات، بل مئات الدراسات

١ الملائكة، نازك، (١٩٦٥). قصايا الشعر المعاصر، ط ٢، بغداد، مكتبة النهضة، ص ٢٣ وما بعدها.

٢ عباس، إحسان (١٩٧٨). اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة ص ٢٩ وما بعدها.

الشعرية التي تحاول فك مغاليق النص الشعري المعاصر، وتيسير اتصاله بالمتلقي^(١)، و ستعالج هذه الدراسة في الفصول القادمة بعضاً من هذه الإشكاليات في إطار موضوعها العام.

الشاعر المعاصر والتراث

لم تكن العلاقة بين الشاعر المعاصر والتراث تقل تفاعلاً عن علاقة الشعراء الرواد في مرحلة الإحياء بالتراث، وإن اختلفت النظرة وآليات التعامل مع التراث، ولأن توظيف الرمز سمة بارزة اشتهر بها الشعر المعاصر، فقد وجد الشاعر العربي المعاصر نفسه يعود إلى التراث يستلهم ما فيه من رموز وقيم، و يوظفها في تجرته الشعرية المعاصرة بالشكل الذي تتطلبه الأساليب الشعرية التي يمتاز بها الشعر المعاصر، وإذا كان الشاعر المجدد في فترة الإحياء نظر إلى الموروث نظرة تسجيلية غلب عليها نقل التراث و رموزه كما هي في مصادرها، فإن الشاعر المعاصر قد خالفه في تناوله رموز التراث، إذ أنه وظف مضمونها توظيفا يتناسب مع روح العصر وأبعاد التجربة الشعرية الجديدة فتنتقل من التعبير عن التراث إلى التعبير به^(٢).

ومن الشعراء من أبدع في اختيار الرمز الذي يتناسب وأبعاد تجرته الشعرية، ومنهم من فشل، وهكذا " أصبح شاعرنا في هذه المرحلة يعي وعياً تاماً أنه يمارس مع موروثه نوعاً جديداً من العلاقة مختلفاً في طبيعته وغايته وكثير من بواعثه مع ذلك اللون من العلاقة الذي كان يربط الشاعر بموروثه منذ بداية عصر النهضة^(٣) " ولم يعد التراث مجرد تراكمات فكرية يقف الشاعر متأملاً في حسناتها، واصفاً قيمتها، ولم تعد المحاكاة، أو المعارضات هدفاً للشاعر المعاصر كما كانت من قبل.

وهنا يبرز مصطلح "التوظيف" ودلالته المعاصرة فنياً، فكثير من الدراسات تناولت التوظيف في الشعر العربي المعاصر دون أن تبين حقيقة المصطلح أو دلالته، وأرى أنه يعني: تقنية

١ إسماعيل عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٧٨.

شكري عياد: أزمة الشعر المعاصر، أصدقاء الكعب، القاهرة، ١٩٩٨.

شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٠.

عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠.

عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: فضليات وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١.

٢ زاهد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٦٢.

٣ زاهد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٥٨.

اختيار الرمز أو التجربة السابقة وإسقاط ملامحها على التجربة المعاصرة شعريا دون أن يغطي جانب على آخر.

ويقول علي عشري في أسلوب التوظيف: "هو الأسلوب الأفضل الذي لا يتم فيه حشد العناصر الأسطورية وحشرها، وإنما عن طريق إحيائها من جديد بفضل الدلالة الجديدة التي تكتسبها".^(١) وغدا هذا المصطلح من المصطلحات المرتبطة ارتباطا وثيقا بالشعر العربي المعاصر رغم أنه تجاوزه إلى غيره من الأجناس الأدبية، ويقارب خليل الموسى هذه المعاني في قوله: "هو تجربة يندغم فيها صوت الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة"^(٢)، ويعود علي عشري زايد ليعرف التوظيف تعريفا واسعا شاملا في بحث مستقل، فيقول: "توظيف التراث: بمعنى استخدام معطياته مستخدما فنيا إيحائيا، وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، حيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية-معاصرة، تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصلاته، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة، وليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج"^(٣)، وستلقي الدراسة مزيدا من الضوء على موقف الشعراء من التراث في البحث الأول منها.

ظهر الاهتمام بالموروث، ودلالته، متزامنا مع النهضة الفكرية الإحيائية التي انتشرت في الوطن العربي أواخر الحكم العثماني، واختلف مقدار إحاطة اللفظة بالدلالة المحددة تبعا لتباين الموقف من التراث، غير أن الإجماع على الدلالة الحضارية (الدينية، أو الفكرية، أو السياسية) هو التصور الذي كان ينطلق منه المنظرون لمفهوم التراث.

ويرى الجابري أن التراث "يعني الموروث الثقافي، والفكري، والديني، والأدبي، والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر، ويشير إلى ما هو مشترك بين العرب، أي التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم لتجعل منهم جميعا خلفا لسلف"^(٤)

١ المصدر نفسه، ص ٦١.

٢ الموسى، خليل، (١٩٩٩)، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، الموقف الأدبي، عدد ٢٣٦، نيسان، ص ٥٦.

٣ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، (١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

٤ الجابري، محمد هاب، (١٩٩٠). التراث والحداثة، ط ١، مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٢٣.

ولما استيقظ العربي على حقيقة الضعف الذي يعيشه في مواجهة المد الحضاري الغربي بكل ما يحمل من قيم السيطرة والقوة، أخذ يتلقت حوله بحثا عن هويته المميزة، فعاد إلى التراث يتلمس مراكز القوة الكامنة فيه، ويحاول أن يستلهم منه القدرة على التأسي والصمود في وجه التحدي الذي يترصده والخطر الذي يتهدهده.

ومن الذين تصدوا سلبقا لنقاش قضية التراث الناقد غالي شكري فيبين أن التراث "ليس مرحلة تاريخية بعينها، إنه سابق على التكوين القومي للأمة، وتال له في نفس الوقت، فهو جماع التاريخ المادي والمعنوي للأمة من أقدم العصور إلى الآن لذلك فهو أبعد ما يكون عن التجانس"^(١) ثم يرى في توظيف الشعراء العرب للمجددين للتراث أعظم القيم لأنهم "يفتتحون صفحة جديدة في علاقة الشعر العربي بالتراث. ذلك أن الشعر قبلهم كان يستلهم "عظم" التراث لا لحمه ودمه"^(٢).

و يرى بعضهم أن التراث يمتد ليشمل الإنسانية دون وضع قيود قومية تحده، فهو الذي "يمثل كل ما هو مشرق إيجابي من موارث إنسانية"^(٣)، فيما يفرد الناقد طراد الكبيسي دراسة قيمة - على الرغم من صغرها - يعالج فيها قضايا التراث فتراه يعطيه هوية عربية خاصة معتبرا أنه "مجموع ما ورثناه أو أورثنا إياه امتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية، والفنية، والعلمية ابتداء من أعرق عصورها إيفالا في التاريخ حتى أعلى ذرة بلغتها في التقدم الحضاري"^(٤).

وهناك من نظر إلى التراث نظرة دينية كما ذهب حسن حنفي الذي يرى أن الدين هو التراث الحقيقي للأمة وذلك قوله: "أن الدين ذاته هو تراثنا"^(٥)، ونجد صدى ذلك لدى الحركات السلفية في محاولتها صياغة رؤية جديدة في العودة إلى الأصول. وعليه فإن الاتجاهات جميعا انحصرت بين البعد الديني أو القومي أو الإنساني.

١ شكري، غالي (١٩٧٣). التراث والثورة، ط ١، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ٩٨.

٢ شكري، المصدر السابق، ص ٢٣١.

٣ الراوي، طه (د.ت). جماليات القصيدة المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، ص ٧١.

٤ الكبيسي، طراد، (١٩٧٨). التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، بغداد،

وزارة الثقافة والفنون، ص ٦.

٥ حنفي، حسن (١٩٨١). التراث والتجديد. بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ص ٢٠.

ثم ما كان لدى منظري ما يسمى عصر النهضة العربية، وبعد ذلك أنصار الحداثة الغربية، وما أنتجه ذلك كله من صراعات وخلافات مازلنا نعيشها حتى اليوم، وأخذت بعض التساؤلات طريقها إلى حلقة النقاش حول الديمقراطية التي حملت اسم الشورى، والحرية التي حملت اسم العدالة، والعلمانية التي حملت اسم العقلانية، وموضوع العلاقة بين السلطة السياسية والسلطة الدينية وتوسعت الأسئلة حول مدى النجاح أو الإخفاق الذي آلت إليه حركات التجديد والتحديث والحدود التي توقفت عندها، ومنهاجها بين الوضوح والتشتت.

و يمكن أن نحدد أبرز الاتجاهات والمواقف النقدية التراثية بمحاور رئيسة، وإن تعددت تسمياتها وتباينت خلافاتها وأهمها:

١. اتجاه المحافظين

وهو ما اصطلح بعضهم على تسميته باتجاه الأصالة^(١)، ونسبه بعضهم إلى الأصوليين من أنصار السلفية^(٢)، ومنهم من أطلق عليهم الرجعيون^(٣). و ينظر أنصار هذا الاتجاه إلى التراث نظرة تقديس وإجلال، و يرون أنه المنبع الأمين الذي يستحق الرجوع إليه و الأخذ منه.

وقد نبه أنصار هذا الاتجاه إلى الخطر الذي يكمن في استبدال الموروث الحضاري الخاص بالامة، و إلى كثرة المزالق التي تعترض سبيل نهضة الامة إذا ما انكأ على غيرها في رسم مستقبل أجيالها، إضافة إلى التحذير من الأطماع العدوانية من أعداء الامة، و ارتبط هذا الاتجاه بالدين والسياسة أكثر من غيره.

٢. الاتجاه التجديدي

وهم العلمانيون، و الثوريون، و أصحاب الأيديولوجيات الغربية، أو كما يسميهم البعض اتجاه المعاصرة - وليسوا على الإطلاق -، و يدلل عليهم غالي شكري مستخدماً لفظة التقدميين، و البعض يسميهم الحداثيون^(٤)، و هم الذين سادهم الانبهار بالحضارة الغربية، و الدعوة إلى قبول كل ما يورد منها في شتى المجالات التقنية والإنسانية، والفكرية، و يرفضون التراث جملة

١ و منهم محمود شاكر، و شكري عباد

٢ و منهم حسن حنفي، و حنفي بن عيسى

٣ أرى أن في الكلمة فجاجة لا تخدم المصلحة العامة و يعتبر غالي شكري من أكثر المنظرين الذين استخدموا هذه اللفظة،

و كذلك طراد الكبيسي في كتابه السابق.

٤ و منهم لويس عوض، و حسين فوزي، و زكي نجيب محمود.

وتفصيلاً، ويرون أن التراث مجموعة من الأوراق الصفراء البالية والأذكار والطقوس التي عفا عليها الزمن، أو بهذا المعنى، وأنه لا بد للأمة أن تلقي بتراتها جانباً وتوجه للحضارة الغربية التي هي مصدر للقوة والتقدم. وأن الخوف منها لا أسس له ولا يتعارض مع الدين، لأن الدين يختلف تماماً عن الحياة العصرية ومعطياتها المادية والفكرية وما يدل على ذلك قول زكي نجيب محمود: "لولا علم الغرب وعلماؤه لتعرت حياتنا على حقيقتها، فإذا هي لا تختلف كثيراً عن حياة الإنسان البدائي"^(١).

٣. اتجاه التوفيقين

و هم الوسيطون^(٢) الذين اتخذوا موقفاً متوسطاً بين الاتجاهين في محاولة للجمع بين الأصالة والمعاصرة، أي لا مقلع من الأخذ من الحضارة الغربية أو تقليدها نظراً لتفوقها فكرياً ومادياً وفي الوقت ذاته ينظرون للتراث نظرة احترام وتقدير دون مغالاة أو إفراط، ويبدلون جهدهم لتطويع نقاط الخلاف بين الموروث الغربي والموروث العربي ومنهم الدكتور طيب تيزني صاحب "رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط" الذي يقول عنه غالي شكري: "كان تراثياً" بالمعنى العميق المسؤول لهذا التعبير، إذ كلت له نظرتهم القادمة من داخل التراث، كما كان في الوقت عينه "معاصراً" غاية المعاصرة باستخدام المنهج الثوري في التفكير"^(٣). ومنهم فئة سلكت اتجاه المادية الغربية والروحية التراثية وهم اقتبشوا متطور عن الاتجاه التوفيق، ويقول عنهم الكبيسي: "انتقائيون"^(٤) يأخذون من التراث ما يخدم أيديولوجياتهم ويهملون ما سوى ذلك بحجة أنه غير عصري، لأنهم شعروا بصعوبة الجمع بين تراثين في اعتدال ودون أن يظن أحدهما على الآخر، وجدوا أنه من الأفضل الانتفاع بالمنتجات المادية للحضارة الغربية المهيمنة دون التأثير بالفكر الغربي، والاعتماد على التراث الروحي والفكري للأمة لأنه يطمئن إلى الأخذ به خلافاً للآخر وفق المصالح الخاصة.

١ محمود، زكي نجيب. (١٩٧١)، تجديد الفكر العربي، ط١، دار الشروق، بيروت، ص ٦١.

٢ ومنهم عبد العزيز دسوقي، مصطفى محمود، ينت الشاطي، أحمد بهاء الدين.

٣ شكري، غالي، التراث والثورة، ص ١١١.

٤ الكبيسي، التراث العربي، مصدر سبق، ص ٩.

ولا أَسْعَى لمناقشة رأيي أو فكري ، لكن سأحاول أن أستقري بعض الحقائق من واقع الأمة بعد ما يقارب عقدين من الزمان على التنظير الذي سبق الذي ما زال كثير من الباحثين والدارسين يرددونه منفصلاً عن زمانه الذي قيل فيه ، وقد غاب عنه أن بعض الأفكار التنظيرية قد انتهت بانتهاء الاتجاهات و الأيدولوجيات التي نفتتها.

الفصل الأول الجانب (التوثيقي) (النقري)

المبحث الأول: موقف الشعر من التراث

المبحث الثاني: دوافع التوظيف

المبحث الثالث: مصطلحات دلالة التوظيف

المبحث الرابع: مستويات التوظيف

المبحث الأول: موقف الشعر من التراث

الفصل الأول الجانب التوثيقي (نثري)

المبحث الأول: موقف الشعر من التراث

الشعر والتراث

تناولت الدراسة في الجزء السابق الحديث عن مواقف بعض النقاد والمفكرين من التراث دون الإشارة لموقف الشعراء العرب منه، ذلك أن للشعر خصوصية تلقي ظلالها على الشاعر من جهة، ولأهمية التراث في العمل الفني المعاصر من جهة أخرى، وأخيراً مقدار القدرة التي يمتلكها الشاعر على التأثير مقارنة بالتنظير النقدي والفلسفي، ولتباين وجهات النظر بشكل كبير ما بين الناقد والمبدع، دون إغفال لوجود عوامل مؤثرة في تحديد اتجاه الشاعر من التراث تزامنت مع ظهور هذا الشعر منها: القضية الفلسطينية وأبعادها المدمرة، وحمى المطالبة بالحقوق التي اجتاحت المجتمعات العربية، والموقف الثقافي والأيديولوجي الخاص بالشاعر^(١).

١. موقف شعراء مرحلة الإحياء

إن موقف الشعراء العرب في مرحلة الإحياء من التراث يكاد يكون متطابقاً لديهم إلى حد كبير جداً، وقد ظهر ذلك جلياً في الأعمال التي قدموها في تلك الفترة، فقد كان الموقف

١. عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، ص ٥٧.

العام لشعراء تلك الفترة متمثلاً في العودة بقوة إلى التراث الفكري والحضاري للأمة العربية، واستلهامه والتغني به، وماروا على طريق من سبقهم من "المحافظة على عمود الشعر ومائه ورونقه من خلال انتقاء الألفاظ الجزلة وبناء العبارات الرصينة الفخمة وتجنبوا السقوط والإسفاف"^(١).

لقد اكتفت الحركة الإحيائية "ببحث التراث ونشره بين أفراد المجتمع العربي بصورة مضيئة أحياناً، وفي صورة مشوهة، ومبسوخة أحياناً أخرى، عندما عاد بعضهم للتراث دون وعي فني سليم بكيفية الاستفادة منه، وتوظيفه توظيفاً ناجحاً ليحقق بذلك معادلة التراث والمعاصرة"^(٢). ودون إعادة للخوض في الواقع الذي كان قائماً فإن الفضل الذي يدين به الشعر والشعراء بعد مرحلة الإحياء لرواد هذه المرحلة أمر جلي ولا يحتاج إلى أن نورد أدلة عليه أو شهادات. وقد أوضحت الدراسة في التمهيد كثيراً من جوانب هذا الموقف، وأهميته، ونتائجه، وكيف كان تعامل الشاعر العربي مع المادة التراثية.

٢. موقف شعراء التجديد من التراث

كان إسهام شعراء المرحلة الأولى في لفت الأنظار إلى التراث العربي بمنزلة النور الذي أضاء لمن بعدهم الطريق في تجديد التعاطي مع التراث، ولم يكن الشاعر المجدد في معزل عن الخلاف الدائر حول مفهوم التراث والموقف منه، بل إنه تأثر بالمواقف التي كان يطالها من هنا أو هناك، ولعل كثيراً منهم كانت نظراته تتغير من فترة لأخرى تبعاً للمستجدات والمؤثرات المتسارع الحضاري الذي يحياه العالم.

و ستقتصر الدراسة في بيان موقف بعض أبرز رواد الشعر المعاصر من التراث و ضمن الحدود المكثية للدراسة - مصر و الشام - منوها إلى أن هناك أعلاماً آخرين من الرواد لا يتسع المقام للإفادسة في بيان مواقفهم التراثية، و لما من شأنه أن يعطي تصوراً عاماً لموقف الشعراء المعاصرين من التراث من خلال التطبيق الذي بان أثره في الأعمال الفنية لشعراء مرحلة التجديد، مع التذكير بأن كثيراً من الشعراء لم يثبت على موقف أو رأي واحد.

١ كندي، محمد علي (٢٠٠٣). الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط١، بيروت، دار الكتاب الجديد، ص ١٣٨.

٢ فتح الباب، حسن (١٩٩٧). سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مصر، الهيئة العامة للكتاب، ص ٧١.

صلاح عبد الصبور

يعتبر التراث بالنسبة للشاعر المصري صلاح عبد الصبور مصدرا من مصادر الإبداع والإلهام ولكنه لا يرفعه لمرتبة القداسة، بل يرى أنه طوع أمر الشاعر المعاصر، يتصرف فيه وفق رؤيته الخاصة، وهو يرى أن "الماضي لا يحيا إلا في الحاضر، والقصيدة التي لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا، ولكل شاعر أن يتخير تراثه الخاص"^(١). ولا ننسى أن نشير إلى تأثير عبد الصبور بنظرة الشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت إلى التراث وهو ما سنوضحه في الصفحات التالية.

لم يركز عبد الصبور على التراث بشكل عام بقدر ما أبدى الاهتمام بالتراث الشعري والأدبي فيقول: "وقد تكون كلمة التراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب، فالتراث عندهم هو كل ما خطه الأقدمون، وحفظته الصفحات المسودة، أما الشاعر فالتراث عنده هو ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات. وفيه غذاء وروح ونبع الإلهام، وما يتأثر به من النماذج. فهو مطالب بالاختيار دائما، مطالب بأن يجد له سلسلة من الآباء والأجداد في أسرة الشعر"^(٢).

ويقول عبد الصبور: "إن معرفة التراث لا يمكن أن تقضي إلى المعارضة الساذجة كما أفضت بشوقي إلى معارضة قصائد ابن زيدون والبحري وأبي تمام والبوصيري، بل تقضي بالشاعر إلى التجاوز لهذا التراث بعد تبني أجمل ما فيه. ذلك أن التجاوز هو منهج الشاعر المحدث في إدراك المحدث، ولكن التجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة وبعد اختيار الآباء والأجداد الشعريين"^(٣).

أحمد عبد المعطي حجازي

اتخذ الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي موقفا معتدلا من التراث تجاوز فيه النظرة التقديسية للموروث وأولى الاتجاهات الحديثة المعاصرة اهتماما أكبر، وكحال كثير من الشعراء المعاصرين لم يقطع برأي ثلث في هذه القضية، بل بقيت نظرتة تتفاوت من وقت لآخر، ويرى حجازي أن القصيدة الجديدة غير منفصلة عن التراث ويحدد عوامل ارتباطها بأسباب "أولها اللغة، أما السبب الثاني فهو سبب فني يكمن في أن هذه القصيدة امتداد للحساسية الشعرية

١ عبد الصبور، صلاح (١٩٦٩). حبي في الشعر، بيروت، دار العودة، ص ١١٣.

٢ عبد الصبور، صلاح (١٩٩٢). الأعمال الكاملة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٥٢.

٣ المصدر نفسه، ج ٨، ص ١٨٧.

العربية^(١) أما آلية التعامل مع هذا التراث فإنه يرى أنها تبدأ بالتراث ثم تتجاوزه لتحقيق خصوصية الإبداع و تجديد "تبدأ من التراث لتستغني عنه وتتجاوزه إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها وإلا أشبهت طفلاً لا ينمو"^(٢).

و لا نجد فرقاً في الاستعمال عند الشاعر بين لفظ الحديث أو المعاصر، و يستعملهما بمعنى واحد، و يبرز عنده مفهوم خاص للحداثة يرى فيه أنها: "الإجابة التي يقدمها الشاعر الحديث أو المعاصر على الأسئلة المطروحة عليه لا من داخل نفسه فحسب، وإنما من الواقع المحيط به أيضاً، وليس من الحاضر فقط بل من الماضي كذلك، . . . وأنها تعبير غير عادي عن موقف الشاعر من مشكلات هذا العالم لا رفض للعالم في ذاته"^(٣).

و لا يفوته أن يحدد النظر في المفهوم الإنساني للحداثة التي يقر بوجودها في كل زمان و أمة، و حتى في القرون الفاتنة فهو يرى "أن لكل إبداع حداته الخاصة، فللأدب الغربي حداته وللأدب العربي حداته أيضاً، الحداثة حدائد ولا ينبغي تطبيق مقياس حداثة على حداثة أخرى. فما ينطبق على حداثة الغرب لا ينطبق بالضرورة على حداثة العرب. فالحدائفة ليست نموذجاً مطلقاً يعمم على جميع الآداب و يصلح لها بل هي فعل تاريخي يخضع لمعطيات كل تجربة أدبية وإن استفاد من تجارب أخرى"^(٤).

علي أحمد سعيد (أدونيس)

لم أجد شاعراً أكثر تناقضاً منه في مواقفه من التراث، و أرى أن المزاجية و النظرة الأحادية و عدم وضوح الرؤيا كثيراً ما تتحكم في آرائه و أفكاره، و جاء في ديوان الشعر العربي في القرن العشرين: "روى الشاعر خليل حاوي للناقد الدكتور محي الدين صبيحي أن يوسف الخال و أدونيس جاءا إليه عام ١٩٥٧ ليصحباه إلى السفارة الفرنسية في بيروت، وذكرا أنها خصصت لعدد من المثقفين مساعدات شهرية و أن اسم خليل وارد في جدول السفارة لكنه رفض مرافقتهم، و أصدر كاظم جهاد (شاعر وناقد عراقي مقيم في المغرب) كتاباً بعنوان "أدونيس منتحلاً"، (منشورات أفريقيقا، الدار البيضاء، ١٩٩٠) تناول فيه الانتحال الفكري و الانتحال

١ حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، الشعر و فيقي، دار المريخ للنشر و التوزيع « الرياض، ص ١٣٩ و ما بعدها.

٢ المصدر نفسه، ص ١٤٠.

٣ حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٩٢)، أسئلة الشعر، ط١، منشورات الحزبندار، جدة، ص ٢١٢ و ما بعدها.

٤ حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، حديث الثلاثا، ط١، ج١، دار المريخ للنشر و التوزيع - دار الرياض، جدة، ص ١٥١.

الشعري، وانتحال الشكل الشعري عند أدونيس متهما إياه بالسرقة من الشاعر الفرنسي "ميشونيك" و الشاعر "بونفوا"، كما اتهمه باستقواء طروحات فلسفية وفكرية لكل من "هايدغر" و "اكثافيوات" وصلاحيات استثنائية، وبونو"^(١)

إلا أنه وبشكل عام كان يقف من التراث موقفاً ملبيا اتسم بالتكرار له، و السخرية منه، و الإجحاف كما كان له في التراث أقوال اعتبرها بعض النقاد مسيئة جداً، بل وصل القول في التراث عنده إلى حد القول الكفري.^(٢)

وقد أبدع وأجمل الرد على ما سبق من أقوال أدونيس الدكتور إحسان عباس حين قال: "إن عدداً من هؤلاء ينتمي إلى أقليات عرقية ودينية ومذهبية، والأقليات تتميز - عادة - بالقلق والتساؤل وعدم الاستقرار، ومن ثم تذهب إلى التشكيك في بعض الثوابت عليها تتخلص من بعض الأوضاع والمواضعات عن طريق محاولة تخطي الحواجز المعوقة تاريخياً وتراثياً، بهدف الالتقاء على أصعدة أخرى من الأيديولوجيات الجديدة، وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئاً والتخلص منه ضرورياً، ويتم اختيار "الأسطورة الثانية" لأنها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض"^(٣).

و التراث في نظره يكون مرة بمعنى "الأصول، أي الشعر الجاهلي والقرآن والحديث، ذلك أنه بعد كلاً من الشعر العباسي والفكر الفلسفي والفقه قراءة للتراث لا تراثاً في ذاته"^(٤)، ثم مرة ثانية يناقض نفسه فيرى في موضع آخر أن التراث: هو الأصول والفروع معاً أي الثابت والمتحول في كتابه الموسوم بهذا الاسم، و مرة ثالثة يرى التراث متعدداً وكثيراً، أي هو مجموعة تراثات لا تراث واحد"^(٥)، و لا تعتبر هذه هي الحدود التي وقف عندها أدونيس في موقفه من التراث، بل إن له مواقف أكثر تقارباً حيناً وتباًين حيناً آخر لا يتسع المقام للخوض في تفاصيلها، ونكتفي ببيان الرؤيا العامة لهذه المواقف، وأنه عاد في آخر المطاف ليبين أهمية التراث للشعوب والأمم.

١ صدوق، واضي، (١٩٩٤)، ديوان الشعر العربي في القرن العشرين، ط١، دوما، دار كرامة للنشر، ج١، ص٣٨.

٢ أدونيس، (١٩٧١)، الآثار الكفيلة، مرتبة الأيام الحاضرة، ط١، بيروت، دار العودة، ص٥١٢.

٣ عباس. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٠.

٤ أدونيس، (١٩٩٣)، ها أنت لها الوقت، ط١، بيروت، دار الآداب، ص ٥٧.

٥ أدونيس، (١٩٩٥). سياسة الشعر، ط١، بيروت، دار الآداب، بيروت، ص ٨.

عز الدين المناصرة

يبدو جلياً في أعمال المناصرة الشعرية و النقدية و عيه التام بأبعاد قضية التراث و توظيف الموروث العربي في الشعر المعاصر، يقول: " لا يمكن فهم الحاضر دون قراءة الموروث، . . . فنحن نضيف الجديد إلى ما قدمه الأسلاف، لكننا لا نتعلق من الفراغ، إن نظرية ولادة الجديد من القديم هي النظرية الصحيحة، لكننا نتوهم أحياناً أننا نوّس جديداً مقطوعاً من شجرة " (١).

و يشير المناصرة إلى حمى التوظيف التي استشرت بين الشعراء و خاصة توظيف الأساطير قائلاً: " لقد تابعت - موضة - استخدام الأسطورة في شعرنا الحديث في أوائل الستينات و لم أقتنع بضرورة ذلك الاستخدام، فهو استخدام قاموسي محض و ليس من قبيل استخدام التراث، فاللجوء إلى التراث جاء عفواً و أو شك الآن أن يصبح موضة و هذا هو المؤلم " (٢).

و رغم موقف المناصرة الإيجلي و الواعي من قضية التراث إلا أنه يقلل من إسهام رواد حركة الإحياء في هذا النطاق، و يذهب إلى أن " الشعر العربي وصل إلى ذروة الانحطاط في العصر التركي، و بعد ذلك جاء البارودي فأعاد - لطش - إيقاعات التنبي، كذلك شوقي و حافظ أعادوا صورة أبي تمام بشكل جديد، كذلك الحركة الرومانسية على يدي جماعة أبولو لم تكن ثورية بالمعنى الحقيقي و لا مدرسة الديوان التي شكلها العقاد و شكوي و المازني كانت ثورية بالمعنى الحقيقي، بل نقلت صورة الرومانسيين الإنجليز و الفرنسيين نقلاً مباشراً مع قليل من التحريف " (٣).

و يتضح مدى رسوخ مفهوم التوظيف التراثي عند المناصرة في قوله: " فلشاعر يجب أن ينحي ذاته ليتحدث باسم الآخرين، و إذا فهو يذوب بين ذرات الرمال و يختبئ في الحجارة و أسماء الآخرين الذين يحبهم، الذين هم امتدادات تام لذاته المعاصرة، هؤلاء الأجداد ليسوا امتداداً فيه مصادفة، إنه امتداد اختياري نحن الذين نختاره. . . " (٤).

١ المناصرة، عز الدين، (٢٠٠٠)، شاعرية التاريخ و الأمكنة: حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط١، المؤسسة العربية

للدراسات و النشر بيروت، ص ٤٢٧.

٢ المصدر نفسه، ص ١١٨.

٣ المصدر نفسه، ص ١٦ و ٢٨.

٤ المناصرة، المصدر السابق، ص ١١٨.

يوسف الخال

لم تكن الاتجاهات الخال تختلف كثيرا عن سبقه من الشعراء، وإنما كان يردد الأفكار والتظير الحدائني فيما يتصل بنظرة الشاعر للتراث ويرفض الاستمرار بذات الأساليب الأدبية التي أوجدتها نهضة القرن العشرين ويقصد الأسلوب الإحيائي فيقول: "إن أساليب التعبير الكتلية حتى عصر النهضة أقرب إلى الحياة، فلما جاءت النهضة ابتعدت عنها فأخذت تنسج على منوال الحريري ويديع الزمان وأضرابهما من أئمة اللغة والبيان القدامى"^{١١}. ويضيف: إن الارتباط بالتراث لا يتم بتقليد الأساليب الموروثة وإنما بخلق أساليب جديدة ملائمة للحياة الجديدة، فالتراث الحي موجود في حياة الإنسان المعاصر، في الحاضر أما في التراث الميت فيبقى في الماضي"^{١٢} وبهذا فإن علاقة الشاعر بالتراث إنما تكون بارتباطه بالحاضر الذي هو تطور طبيعي عن ماضيه، لا باجترار قوالب تعبيرية أنتجتها ظروف حياة أخرى.

نما سبق نرى أن الارتباط بالتراث عند هؤلاء الرواد لا يعني الاستعادة أو الخضوع له، فذلك تقليد يمينته، ولا يعني الانفصال عنه فذلك يقتل القصيدة الجديدة ذاتها. وإنما يعني الحوار معه لتملكه أولا، وتحاوزه وإغتنافه ثانياً، إن العلاقة بين التراث والحداثة إنما تقوم عند رواد الشعر الحر على الاتصال والانفصال في الوقت نفسه. فالشعر إبداع وخلق لا إعادة إنتاج للموروث الشعري أو مجارة له

و أرى أن فيما سبق تقديمه تحقيقاً للهدف المنشود وهو إلقاء الضوء على موقف الشاعر العربي المعاصر من التراث، ولم أشأ الخوض في كثير من القضايا والمصطلحات التي ارتبطت به كالحداثة، والمعاصرة، والتجديد، وهذا ما يجعلني أتفق تماماً مع كثير من النقاد والمعاصرين من الشعراء في أن محاولة تقنين هذه الاتجاهات أو تأطير مفاهيمها وأبعادها عمل لا يؤمن فيه من الزلل أو الشطط.

و خلاصة القول إن رواد الشعر العربي المعاصر لم يتفقوا على تحديد مفهوم التراث، فمنهم من حصره في التراث الشعري، ومنهم من حصره في العناصر المتحولة والفعالة في الحاضر والمستقبل، ومنهم من تغير مفهومه له عبر مراحل النقدية المختلفة. كما أن هؤلاء الرواد لم يتفقوا على مفهوم للحداثة، فمنهم من يميز بينها وبين المعاصرة، ومنهم من يستعملها استعمالاً

١ الخال، يوسف، (١٩٨٧). دفتر الأيام، لندن، رياض الريس للكتاب، ص ١١.

٢ الخال، المصدر نفسه، ص ٢٥.

واحدًا. ومنهم من يميز بين الحداثة والتجديد ومنهم من يستعملها استعمالاً واحداً أيضاً. على أن أغلبهم يتفق على أن الحداثة قضية جوهرية لا شكلية، وأنها عقلية، وموقف من قضايا الحياة المعاصرة. كما يتفق هؤلاء الرواد على أن الحداثة لا يمكن أن تتحقق دون تمثل التراث وتجاوزه. فالشعر الحديث يتصل بالتراث ويتفصل عنه في الوقت نفسه، ويبدأ منه لكنه يتجاوزه^١. ولم يشذ عن هذا المذهب إلا أدونيس الذي تراوحت مواقفه بين الدعوة إلى القطيعة مع التراث وبين الدعوة إلى الاتصال به وإن كان قد انتهى به المطاف إلى أن الحداثة لا يمكن أن تقوم بدون العودة إلى التراث.

١ علاّق، فاتح (٢٠٠٥). مفهوم الشعر عند رؤاد الشعر العربي الحر، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٧٨.

المبحث الثاني: دوافع التوظيف

لا بد من بيان دوافع توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، التي تعددت وتداخلت إلى حد كبير، وقد تطرقت بعض الدراسات لبيان بعض من هذه الدوافع بشكل متشعب، وبعضها تناولها بشكل موجز وبأقسام مختلفة^(١)، فوجب الاقتصار على المهم منها وبالقدر الذي يتصل بالموروث الجاهلي أكثر من سواه، عبر محاولة تقسيمها بشكل منظم إلى ثلاثة أقسام تجنباً للتشعب المنفصي للتشيت من جهة، ولأن كثيراً من الدوافع متصل بعضها ببعض ولا تعدو عملية الفصل بينها أن تكون نسبية تقارب وتباعداً بين الدافع والآخ، ومن أظهر هذه الدوافع:

أ- الدوافع الخارجية

وهي تلك الدوافع الناجمة تأثيرها عن عوامل وافدة من خارج الحضارة العربية ولا ترتبط بالتراث العربي بروابط أصيلة مباشرة، وإنما شكل تأثيرها دافعا لدى الشاعر العربي المعاصر، فانجذب كثير منهم إلى توظيف التراث في أعمالهم الشعرية، ولعل أهم هذه العوامل يكمن في النقاط التالية:

١. تأثير النمط الشعري الأوروبي الحديث الذي أكثر فيه الشعراء الغربيون من استخدام تقنية توظيف الموروث إلى حد يبدو فيه "أن العودة إلى الأسماء التراثية عموماً، وتوظيفها توظيفاً رمزياً للدلالة على أفكار ومواقف معينة أصبحت طلباً للشعر الحديث لدى الأوروبيين"^(٢)، وهنا لا نغفل الإشارة إلى أهمية حركة الترجمة في الاطلاع على الأدب الغربي وبالتالي انتقال هذه السمة إلى الشعر العربي المعاصر.

١ انظر: علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث.

٢ فاضل، لمر (١٩٩٤). اللغة النقية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط ١،

بيروت، المركز الثقافي، ص ١٦١.

٢. الظاهرة "الإليوتية"، ولست مبتكراً أو متبنياً لهذه اللفظة، بل إنني وجدت عدداً كبيراً من النقاد يستخدما عند الحديث عن الأثر السحري الذي تركه إليوت في شعرنا، وشعرنا^(١)، ويستحق هذا التأثير التأمل فيه لمعرفة ما الذي يدفع من كان على شاكلة الدكتور لويس عوض أن "يفتخر بأنجيله يقرأ" فاليري "و" ت. س. إليوت "، ولا يقرأ البحري أو أبا تمام، وافتخر أيضاً بأنه تأدب على " ت. س. إليوت "، . . .، وأنه بذلك نجح في كسر عتق الثقافة العربية^(٢).

٣. ولعل هذا الدافع خلاصة ما سبقه من الدوافع الخارجية، والمتمثل في الأسلوب الشعري الحديث الذي أثر مبدعوه الصبغة الدرامية على الغنائية والكلاسيكية القديمة، فظهر التأثير بالأسلوب القصصي والمسرحي بشكل لافت، وكضرورة للحد من الغنائية والذاتية في النص الشعري من خلال أدوات جديدة أبرزها تقنية الحوار، وتعدد الشخصيات، وتنامي الأحداث وتطورها، . . . وهذه الأساليب كما نعلم تتطلب استدعاء رموز أو شخصوس لإسقاط أبعاد التجربة المعاصرة عليها.

ب- الدوافع الداخلية

وهي تلك العوامل التي ارتبط ظهورها بمؤثرات داخلية خاصة سواء أكلت سياسية، أم اجتماعية، أم فنية، مرت بها الأمة العربية، وألقت ظلال تأثيرها على المبدع العربي، فدفعته إلى العودة للتراث، واستلهاه الرموز والقيم التي يحفل بها وتوظيفها فنياً في نصوصه الشعرية، ومن أهم هذه العوامل:

١. التأثير بحركة الأحياء، وقد تناولت الدراسة في جزء سابق الدور الريادي الذي اضطلعت به تلك الحركة في بحث التراث العربي من جديد، وبعيدا عن التكرار لما سبق بيانه، فإن الشاعر العربي المعاصر قد تنبه إلى أهمية التراث العربي والقدرة الإبداعية الكامنة فيه، فلهتدى إلى قيمة التجارب التراثية وما يتصل بها بعد أن تلمسها في أعمال رواد حركة الإحياء.

٢. الإيمان الذي ترسخ لدى الشاعر العربي المعاصر بقدرة التراث العربي على حمل أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة، وتلمسه مدى غنى تراثه بالمعطيات والرموز والقيم التي فيها من الشمول ما يجعلها قادرة على التعبير بلسان الحال المعاصر، انطلاقاً من التقارب والتشابه في التجارب

١ من الذين استخدموا هذه اللفظة: سعد دحيس الذي خصص فصلاً بهذا الاسم في كتابه: «حوار مع قضايا الشعر للمعاصر» (١٩٨٥)، الفاعرة، دار الفكر العربي.

٢ المصدر نفسه، ص ١٣٤.

و الأوضاع . وبهذا أصبح التراث العربي ذا حضور فعال في التجربة الشعرية، وزاد من الثقة به و الاطمئنان لقدراته و طاقاته النجاح الذي حققته التجارب الرائدة الاولى .

٣. استشعار الخطر الذي يحيط بالامة العربية الذي يهدد تراثها الفكري و الروحي، وقد تولد هذا الشعور بالخطر لدى النخبة من أبناء العربية في أواخر الحكم التركي و زاد الإحساس به مع ابتلاء الدول العربية بالاستعمار و ما رافق ذلك من محاولات دس و افتراء و تشويه لتراث الامة و تاريخها، فكان هذا محركا، و باعثا قويا، و مولدا في الوقت ذاته إحساسا بالمسؤولية لدى أبناء الأمة جعل الكثير من المبدعين و الشعراء يقف على حمى هذا التراث يذود عنه، و يستلهمه مصدرا للقوة في مواجهة المد الحضاري الغربي.

٤. ولعل هذا الدافع يعتبر مكملا للدافع الذي سبقه، لكنه يختلف عنه قليلا، إذ إنه يضمن رد الفعل للمعكس للدعوات الداخلية من أبناء الأمة العربية التي انطلقت في اتجاهين أولهما: يحط من قيمة التراث العربي و قدره و يدعو لحفظه في المكاتب و المتاحف و ما شاكلها، وثانيهما: الإعلاء من قيمة الحضارة العربية و تراثها العريق و بيان أهمية ذلك التراث و قدرته على الانتقال بالشاعر العربي من منطقة الجمود إلى فضاءات الإبداع و التجديد.

وأمم هذه الدعوات المشبوهة و المتعددة الأغراض ارتد كثير من الأدباء و الشعراء إلى التراث، بعضهم يسعى للتحقق من صدق الدعوات السابقة، و بعضهم يسعى جاهدا للقضاء عليها فأصبح استدعاء التراث و مكوناته أمرا لا مفر منه سواء للطرف الأول أو الثاني على حد سواء.

٥. الرغبة و الرغبة، و أعني بذلك حرية التعبير في ظل سيطرة الرهبة على هذه الحرية، و لعل أوسع أنوان هذا الدافع هو حالة القمع و الإخفاقات السياسية التي مرت بها الأمة العربية في بعض أقطارها حين تقلدت زمام السلطة فئات ظالمة، اتسمت بالفساد و الاضطهاد، فاضطر الشاعر لإيجاد أسلوب غير مباشر للتعبير عما يعتل في داخله من مشاعر، فوجد في التراث تجارب و أبعادا مشابهة للحالة التي يمر بها، فقام باستحضار هذه الوقائع التراثية و رموزها و أسقط عليها أبعاد تجربته المعاصرة .

ولعل هذا الأسلوب في التعبير في مثل تلك الظروف من أكثر الأساليب شيوعا منذ القدم، و لم تكن السلطة السياسية و خوفها الدافع الوحيد لمثل هذا الأسلوب، بل إن هناك سلطات مشابهة كالسلطة الدينية و سلطة المجتمع، و إن كان تأثير هذه السلطات أقل شأنا مقارنة بتأثير السلطة السياسية.

٦. تأثير القضية الفلسطينية وقيام الكيان الصهيوني في وقت تزامن مع ثورة الشكل والأسلوب الشعري المعاصر، ويضاف لها مجموعة الهزائم والانكسارات التي حلت بالامة العربية التي ألفت بظلالها المؤلة على المواطن العربي، ودفعت المبدع لممارسة دوره في مثل هذه الاوضاع.

ج- الدوافع الذاتية

ولا اظن أن هذه الدوافع منفصلة تمام الانفصال عن الدوافع الخارجية أو الداخلية، إلا أن التأثير الأكبر فيها ينبع من ذات المبدع وهو المتحكم في إيجادها، ومن أهمها:

١. الهروب من التصريح والوضوح في التعبير عن العاطفة والمشاعر، وقد جاءت الرغبة متزامنة مع رغبة أخرى متمثلة في التجديد بفعل تأثير العوامل الخارجية والداخلية، فارتد الشاعر العربي المعاصر إلى التراث ليعبر بوساطته عن عواطفه تبعاً للأسلوب الفني الجديد، ويظهر أثر الذاتية في هذا الدافع عبر بحث الشاعر في التراث عن الرموز والقيم التي يستطيع أن يعبر بها عن ذاتية التي تشكل حالة خاصة جداً، فظهر القناع أداة مثلى لذلك، فأقبل كثير من الشعراء عليه فنجح بعضهم في توظيفه وأخفق آخرون.

٢. الشعور بالسخط وحالة اللارضى عن الوضع الذي يعيشه الشاعر، ذلك أن كثيراً من الشعراء قد سئم تكاليف الحياة العصرية وتيارها المادي الذي اجتاحت مختلف أبعاد الحياة، فتولدت رغبة داخلية وحنين جارف للحياة الماضية وبساطتها، فشكلت هذه الرغبة دافعا داخليا في ذات الشاعر للارتداد إلى الماضي، واستحضار التراث ورموزه للتعبير عن الحالة النفسية الخاصة التي يعيشها الشاعر، غير أن الشاعر في كل ذلك كان ينطلق من أبعاد التجربة المعاصرة والعوامل المؤثرة فيها.

٣. البحث عن النموذج، ولعل العوامل الداخلية قد أسهمت إلى حد كبير في إيجاد هذا الدافع فعندما نظر الشاعر العربي المعاصر إلى الواقع الذي تحياه الأمة تشكلت لديه حالة من عدم الرضى أو الاقتناع، وبعد أن شعر بذلك ارتد إلى ذاته يفكر في النموذج البديل الذي يتناسب وحجم تطلعات الشاعر، وهنا ظهرت ذاتية الشاعر في الاختيار، ذلك أن النموذج التراثي الذي يصلح من منظور الشاعر قد يوجد بديل له عند الآخرين وهكذا يضطر الشاعر إلى التعامل بذاتية مع النماذج التي يحلم بها، ففي كثير من الأحيان تتكون لدى الشاعر مفاهيم ورغبات خاصة يصعب عليه كتمانها أو التعبير عنها فيجد في التراث مخرجاً له في تحقيق مبتغاه.

و يوضح الشاعر عز الدين المناصرة ذلك أبلغ توضيح قائلا " إن على الشاعر أن يبدع نموذجاً تاريخياً خاصاً يتجاوز معه الحقائق التاريخية، ويتدخل خيال الشاعر وقدرته على الخلق في إيجاد عناصر وأحداث من صنته حيث لا يتحول توظيف التراث إلى وثيقة تاريخية يعيد فيها الشاعر تسجيل التاريخ شعرياً"^١. و يمثل ما سبق بيانه في نص للمناصرة يقول فيه:

جليلة بنت الكروم.. وأخت الرجال
خطفت، وهي في هودج
حوله حرس من غضب
كان خاطفها تابعا
من تباعة الاحلال
أقام عرسها الدموي، وأقمها فسقا من ذهب
ولكها،
هيات موت جلادها،
حين حاول لس قطوف العنب
أكان سيف.. كليب بن مرة في الخاية
يجتدل هامة جلادها الطاغية
بضرته القاضية.^٢

في النص السابق يتدخل خيال الشاعر فيخلق أحداثاً لا تمت للوقائع التاريخية بصلة، كحكاية خطبة أحد تبعة اليمن الجليلة بنت مرة كرها بعد أن سمع عن جمالها وكانت في ذلك الوقت مخطوبة لابن عمها كليب، فاحتال هذا الأخير مع أخيه الزير وابن عمه جساس وطائفة من فرسان بكر وتغلب ورافقوا الجليلة عندما زفت للملك واختبأوا في خرابي القصر وقتل كليب الملك وعاد بجليلة وأصبح بعدها ملكاً على الحيين، والباحث في كتب التاريخ لن يجد لهذه الحكاية أصلاً، و يعلق المناصرة على التوظيف السابق بأنه غير معني بحرفية الوقائع التاريخية في النص الشعري.

١ من لقاء خاص أجراه الباحث مع الشاعر في يوم الاثنين ٢٠/١٠/٢٠٠٦، عمان- الأردن.

٢ المناصرة، عز الدين، (٢٠٠٦)، الأعمال الشعرية، دار عني جليلة، ج٢، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ص ٣٤٤.

٤. و ما سبق يقودنا للحديث عن شيء آخر مرتبط به يتمثل في رغبة الشاعر في تحقيق حالة من الانسجام بين ذاته و ذات المجتمع ، فالشاعر جزء من المجتمع و لا بد أن يتبادل معه التأثير و في نقطة معينة يعكس هذا التأثير على الشاعر فيسعى لخلق حالة من التوازن بين الأنا و الآخر (المجتمع) فيبحث عن منطقة مشتركة ينتهي عندها الآخر و يبدأ الأنا، فيلجأ فيها الشاعر إلى توظيف التراث ورموزه ليتجنب سيطرة ذاته أو سيطرة المجتمع .

٥. الاستعراض و الترف الثقافي ، و ليس هذا الدافع بالمستغرب بل إنني أرى فيه تفسيراً لكثير من النصوص المعاصرة التي يتم فيها استدعاء الرموز التراثية، و عندها يتحول الأمر لمجرد ترف ثقافي يمارس فيه الشاعر استعراضاً ثقافياً لإشباع رغبة في داخله تتمثل في إضفاء نوع من القوة و الفاعلية على النص الشعري .

و كثيراً ما تطلعتنا الرموز التراثية في النص الشعري فنجد أنفسنا في محاولة تفسير دلالات هذه الرموز - وهي و إن كانت دون شك ذات دلالة - إلا أننا عندما نعيد قراءة النص الشعري نجد الشاعر قد وظف هذا التراث لا لشيء ذي بال، وإنما فقط لمجرد الاستعراض، أو على اعتبار هذا الفعل مطلب أسلوبى تستدعيه طبيعة الشعر المعاصر .

٦. الدافع الثقافي الخاص، و هو على النقيض من الدافع السابق، إذ إن المستوى الثقافي يتدخل هنا بشكل إيجابي ليفتح للشاعر أفقاً أرحب في توظيف الموروث، و في هذا يقول الشاعر عز الدين المناصرة: " إن لفظة أو جملة تراثية من مخزون الشاعر الثقافي قد توحى له بإبداع نص شعري و تفتح له أفقا كان غالباً عنه، فتشكل هذه اللفظة التراثية مثيراً يجد الشاعر نفسه مندفعاً إلى التفاعل معه على شكل نص شعري، و قد تكون هذه اللفظة أو الجملة جزءاً من بيت شعر أو مثل أو خطبة أو غيرها"^١.

يمكن أن نقول إن هذه هي أبرز الدوافع التوظيفية التي انطلق منها الشاعر المعاصر و لا تعد و عملية التقسيم السابقة أن تكون من باب التنظيم مع ما أشرت له في بدء الحديث عن دوافع التوظيف من الاتصال و التقارب ، و لا يعني هذا عدم وجود دوافع أخرى تتجاوزتها الدراسة نظراً لقلة تأثيرها و خصوصيتها في بعض الأحيان، و زوال بعضها في أحيان أخرى .

١ من لقاء خاص أجراه الباحث مع الشاعر في بيته مساء يوم الاثنين ٣٠ / ١٠ / ٢٠٠٦، عمان - الأردن.

المبحث الثالث: مصطلحات ودلالات التوظيف

لتحقيق أكبر قدر من الشمولية تحتاج الدراسة إلى استعراض أهم المصطلحات المستخدمة في الشعر المعاصر وأبرزها، ومقتصرة على تلك المصطلحات التي ترتبط بدلالات التوظيف ولدي دافع آخر في استعراض هذه المصطلحات هو أنها مترد في الفصل الثاني من الدراسة والمتعلق بالجانب التوظفي الفني وكذلك في بعض أبواب الفصل الثالث، وعليه فإني فضلت بيان المقصود بهذه المصطلحات بشكل مسبق كي لا أضطر إلى توضيحها عند ورودها في مواضعها القادمة.

وقد ترد بعض هذه المصطلحات بشكل مطرد وبعضها الآخر قد يرد على قلة، ومع ذلك فإن اختيار مصطلح دلالة التوظيف يتحكم به طبيعة النص وشكل التوظيف وآلياته وغير ذلك من القضايا الفنية، ومن هذا المنطلق فإن أكثر المصطلحات وروداً سيكون الرمز، ويليها الفنوع والتناص والمفارقة، والآنزياح.

وأشير هنا إلى أن كثيراً من هذه المصطلحات موضع خلاف بين النقاد من حيث تحديد الدلالة الخاصة بكل منها، بل لا عجب إن كان كثير منها يتقارب إلى حد جواز استعمالها بشكل مترادف، ومع ذلك ستحاول الدراسة ما أمكن توظيف كل لفظة حسب الموضع الأنسب لها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الهدف من إيراد هذه المصطلحات هو توضيح اتجاه توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر وليس إيراد النص لتوضيح دلالات المصطلح المستخدم.

التناص

وهو من المصطلحات الغريبة التي نشأت وتطورت في منتصف القرن الماضي وتكاد غالبية الآراء تجمع على أن أول من مهد لظهور هذا المصطلح هو الناقد "ميخائيل باختين" في كتابه "شعرية دوستوفسكي"، لكنه لم يستخدم لفظة التناص بهذا الصياغة والمطلوب، بل استخدم مصطلح "الحوارية" للدلالة عليه، حتى جاءت "جوليا كريستيفا" في عام ١٩٦٦ و التقت مفهوم الحوارية لدى "باختين" و طورته ليصبح التناص كما نعرفه.

لقد وضحت "كريستيفا" في أكثر من موضع مفهوم التناص وتحديدًا في النصوص الشعرية، فقالت إنها: "نصوص تم صنعها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر دمج النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا. . . ، علما بأن النص الشعري نتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص بآخر"^(١).

و يقول ناقد آخر هو "ليون سومفيل": "كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه، ويدل مفهوم الشخصية يترسخ مفهوم التناصية، وتقرأ اللغة الشعرية بصورة مزدوجة على الأقل"^(٢)، وتوالت المصطلحات والتعريفات عند كثير من النقاد أمثال رولان بارت في نظرية النص حيث وسع المفهوم وأوجد ما يسمى "النص الجامع"، ثم تناوله الناقد "جيرار جانت" وغيرهما الكثير.

وقد حاول بعض النقاد العرب أن يستنبط جذورا لنظرية التناص في الأدب العربي فأثيرت قضية السرقات الشعرية، وتعددت المسميات الرديفة لهذه اللفظة التي استشعر بعضهم قسوتها، فاستدلوا بها: التضمين، والاختباس، والامتشاد، والعقد، والاجتلاب، والانتحال، والإغارة، . . .^(٣) . ولكن النقاد العرب انقسموا بين معتبر التناص مرادفا للسرقات ومنهم طراد الكبيسي، وآخر يرى أنه يختلف تماما أمثال عبد الملك مرتاض، وكذلك شكري عزيز ماضي الذي يرى أن التناص مختلف عما في النقد العربي القديم، إذ يقول: "إن التناص مفهوم جديد

١ كريستيفا، جوليا (١٩٩١). علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، ط١، المغرب، دار توبقال، ص ٧٩.

٢ سومفيل، ليون (١٩٩٦). التناصية، ترجمة وائل البركات، علامات، ج ٢١، م ٦، ص ٢٣٣-٢٥٨.

٣ أورد ابن رشيق القيرواني تفصيلا واسما للسرقات الأدبية ولديه عدد كبير من المصطلحات يمكن الرجوع إليها لمن أراد المزيد في كتابه الممددة، و تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٦٣، ج ٢، ص ٢٨٠.

كل الجدة، سواء برؤيته الجديدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها"^(١)، أما صلاح فضل فيقول: "يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى"^(٢).

الرمز

احتل الرمز في الشعر العربي الحديث و الدراسات النقدية المعاصرة مكانة متميزة ؛ ذلك أنه أصبح يشكل سمة أسلوبية لا غنى للشاعر المعاصر عنها في الغالب، وقد ارتبط الرمز إلى حد كبير بالصورة الفنية، وبالأخص بالاستعارة التصويرية، على ما بينهما من خلاف لا يعنينا الخوض في تفاصيله.

والأصل في الرمز أن يكون "شيثاحياً أو غير حي، أو أن يكون علماً أو خاصاً، كما يمكن أن يكون محللاً أو إنسانياً الذي يعنينا هنا هو الرموز الأدبية، وما لها من خصوصية دون أن تدعونا إلى إغفال الدلالة الحقيقية لها"^(٣).

و يعرف، محمد فتوح الرمز بأنه: "شيء حسي معبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين شيئين أحسب بها مخيلة الرمز"^(٤)، ويقول نعيم الباني: "الرمز الفني يمثل شخصية، أو كياناً يحمل شحنة عاطفية من نوع مقصود، ويراد به أن يثير في نفس المتلقي أو السامع حالة وجدانية معينة"^(٥)، وليس شرطاً أن يكون الرمز قد تم توظيفه مسبقاً أو لم يتم توظيفه حتى يتسنى للشاعر استخدامه، "فمن حق الشاعر أن يوظف أي موضوع، أو موقف، أو حادثة توظيفاً رمزياً وإن لم تكن وظفت من قبل مثل هذا التوظيف، وهذا ما يجعل الرمز يوصف بالتقلب، وتعدد الجوانب وقلبية الانعكاس"^(٦).

أما أدونيس فيقول: "إن الرمز حين لا يتفكك بعيداً عن تخوم القصيدة، بعيداً عن نصها المباشر لا يكون رمزا، الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، وهو قيل كل شيء

١ ماضي، شكوي حزين (١٩٩٧). من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٧٢.

٢ فضل، صلاح (١٩٩٧). مناهج النقد المعاصر، ط١، القاهرة، دار الآفاق العربية، ص ١٥٤.

٣ أحمد، محمد فتوح (١٩٧٨). الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ص ٣٣.

٤ فتوح، المصدر نفسه، ص ٤.

٥ الباني، نعيم (١٩٨٣). تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص ٢٧٨.

٦ إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٩٩.

معنى خفي" ^(١)، وليس معنى توظيف الرموز في الشعر أن تكون رمزيا، ومن الممكن أن يتميز كل أدب مجموعة من الرموز الخاصة ذات المعاني الشهيرة والواسعة الانتشار، بينما الشاعر الرمزي هو ذلك الذي تكون له رموزه الخاصة التي تحتاج لمزيد من الجهد في تفسيرها ولا يتسع المقام للحديث أكثر عن الرمز أو الرمزية.

و ظهرت إشكاليات عديدة مرتبطة بالرمز في الشعر العربي المعاصر بعد أن غدا سمة أسلوبية لا مندوحة عنها للشاعر المعاصر في الغالب، أسهمت في تفاقم مشكلات التلقي والتأويل في الشعر العربي المعاصر وتفتت إشكاليات الرمز في الجوانب التالية: ^(٢)

١. كثافة الرموز واحتشادها في النص. مما يؤدي إلى إجهاض دلالات الرمز بسبب المجاورة الرمزية، فيضيق الفضاء النصي. . ولا يكاد الرمز يأخذ مداه حتى يفاجئه الرمز اللاحق فيطغى إضامته وينهي دوره ^(٣).

٢. غرابة الرمز المستحضر. وهنا لا بد للشاعر أن يتخير الرموز ذات الحضور القوي في وجدان المتلقي، وتشعب المسألة هنا إذا بدأ الحوار عما هو مطلوب من الشاعر، وما هو متوقع من المتلقي.

٣. انحراف الرمز التراثي عن دلالاته الأولى. ويرتبط هذا الإشكال بشدة انحراف الرمز عن دلالاته الأولى ومدى شهرته، ذلك أن الانحراف بالرمز أمر لا ضرر فيه إلا أن يتحول لانزياح حاد بدلالة الرمز يخرج عن المألوف ويؤدي لظهور إشكاليات في التلقي.

القناع

وهو مصطلح قديم في الفن المسرحي، وكان في الأصل قناعا يضعه الممثل على وجهه أثناء أدائه لشخصيات مختلفة، ودخل إلى عالم الشعر مع بدايات القرن الماضي مؤديا وظيفة جديدة تختلف عن تلك التي كان يؤديها الممثل المسرحي.

و كان التفات الشعراء العرب للقناع متقاربا زمنيا، ولعل أظهر تقنيات توظيف القناع في الشعر العربي ظهورا كانت على يد الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي كان شديد التأثر بالأدب

١ أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٧٨)، زمن الشعر، ط ٢، دار العودة، بيروت، ص ١٦.

٢ الرواشدة، سامح، (١٩٩٧)، ظواهر في لفظة الشعر العربي الحديث وإشكاليات التأويل، مؤنة للبحوث والدراسات، مجلد ١٢ (عدد ٢)، ص ٣٨٩ - ٤٢٨.

٣ الرواشدة، المصدر نفسه، ص ٤١٢.

الغربي، فيعرف القناع بأنه: "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا عن ذاتيته، أي أن الشاعر يعتمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته"^(١).

و تزايدت أهمية القناع في الدراسات النقدية الحديثة، ذلك أن هذه التقنية تكاد تتحول إلى سمة أسلوبية عند بعض الشعراء، وأسلوبيا تفرضه كثير من العوامل السياسية والاجتماعية والذاتية التي تفرض على الشاعر قيودا تعبيرية تجنبه المباشرة وتدفعه للمراوغة ويتناسب عكسيا مع مستوى الحريات العامة، ولذلك يجب أن تكون الشخصية القناعية قادرة على حمل أبعاد التجربة المعاصرة بما تحمل من مقومات تاريخية تتناسب والحالة التي يريد الشاعر أن يعبر عنها.

و يعرف إحسان عباس القناع بأنه: "يمثل شخصية تاريخية في الغالب يختبر الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها ويشارك الشعر مع المسرحية الشعرية في استخدام هذه الوسائل"^(٢).

و يبين سلبح الرواشدة في دراسة قيمة له مفهوم القناع على أنه "أداة فنية يعتمد فيها الشاعر إلى الحلول - التماهي - بشخصية أخرى تمتلك حظا نسبيا من الذاكرة التاريخية للمبدع و المتلقي، يخفي الشاعر صوته المباشر بها على نحو تمتزج فيه التجريتان - التجربة المرتبطة بالشخصية المستدعاة، والتجربة الخاصة بالشاعر - و يسيطر على النص ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المستدعاة على نحو تتوازن فيه فعالية طرفي القناع دون أن تغطي إحداهما على الأخرى، أو تنزاح إحداهما اتزياحا شبه نهائي للأخرى"^(٣)

و بما سبق جاء الفرق بين القناع والرمز على الرغم من التقاطع والاشتراك بينهما في الصفات والوظائف، وقد بين الرواشدة وغيره من النقاد الفرق بين الرمز والقناع، مما يجعلنا نقول إن الرمز مفهوم أوسع من القناع، الذي يكون فيه هذا الأخير نوعا من أنواع الرمز، فكل قناع رمز وليس كل رمز قناعا.

١ المبيتي، عبد الوهاب، (١٩٧٢)، تجرّبي الشعرية، بيروت، دار العودة، ص ٣٧.

٢ عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٤.

٣ الرواشدة، سلبح، (١٩٩٥)، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية و التطبيق، اربد، مطبعة كتعان، ص

المقارنة

من المصطلحات المعاصرة و الوافدة بمدلولها الغربي الواسع ، و كثيرها من المصطلحات دارت حولها نقاشات كثيرة و عديدة و لعل العقبة الرئيسة في طريق تعريف بسيط لها " أنها ليست بالظاهرة البسيطة " ^(١)، مع أن دلالة اللفظة شائعة بين الناس من خلال الأحاديث العادية حول المقارقات.

و قد عرف ميويك المقارقة بأنها " قول شيء بطريقة تستثير، لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات " ^(٢)، و في هذا الفلك دارت معظم التعريفات الغربية، و حتى النقد العرب لم يكن في نظيرهم ما يختلف اختلافاً جوهرياً عن الدلالات الغربية للمصطلح.

نرى نبيلة إبراهيم أنها: " الكلام الذي يقول شيئاً و يعني غيره، و رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الضد، أو الذي يحمل أكثر من معنى يعبر عنه " ^(٣). كما يرى ناصر شبانة: " أنها انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة، و غير مستقرة، و متعددة الدلالات " ^(٤).

و يحدد ميويك مجموعة من العناصر التي تحقق لنا المقارقة المثلى و أهمها ^(٥):

١. تضاد المخير و المظهر: و يبدو كأن صاحبها يقول شيئاً لكنه في الحقيقة يقول شيئاً مختلفاً تماماً و هو ما يمكن التعبير عنه بوجود مستويين في التعبير الواحد: المستوى السطحي للكلام على نحو يعبر به، و المستوى الكامن الذي لم يعبر عنه.
٢. العنصر الكوميدي أو السخرية: " لأن تضاد المقارقة لكي يكون كذلك يجب أن يكون مؤلماً و كوميدياً معاً " ^(٦)
٣. التجرد.
٤. العنصر الجمالي.

١ ميويك، دوجلاس كولن (١٩٨٧). موسوعة المصطلح النقدي (المقارقة) ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، بغداد، دار المكون ص ٣٩

٢ ميويك، المصدر نفسه، ص ١٧.

٣ إبراهيم، نبيلة (١٩٨٧). المقارقة، فصول، مجلد ٧ (عدد ٣-٤) القاهرة، ص ١٣١ - ١٤١.

٤ شبانة، ناصر (٢٠٠٢). المقارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٣٦.

٥ ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ص ٣٩.

أما أنماط المفارقة فهي أنماط متعددة ويبقى تحديدها بدقة أمراً في غاية الصعوبة ويمكننا أن نذكر أبرز هذه الأنماط:

١. المفارقة اللفظية: وهي أكثر أنماط المفارقة شيوعاً "إنها نط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضاً أو مخالفاً للمعنى الظاهر"^(١)، أي مدلول حرفي ظاهر مقابل مدلول سياقي خفي.
٢. مفارقة الموقف: وفيها تطور درامي وموقف أو حدث ليس فيه صاحب مفارقة، بل فيه ضحية ومراقب، ويمكن أن نسمي ذلك مفارقة غير مقصودة أو غير واعية^(٢).
٣. المفارقة الرومانسية: وفيها يقوم الكاتب بخلق وهم جمالي على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم، وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في التبرة أو الأسلوب.
٤. السخرية: ويعدها ميويك نوعاً من المفارقة مع وجود نظر فيها^(٣)، وقد تعتبر أثاراً من أثار المفارقة وليس خطأ خاصة وإنها مراقبة لأغلب أنماط المفارقة.

الانزياح

وهو من أكثر المصطلحات غموضاً وتداخلاً وخلافاً وتعددًا في التسميات والترجمات، و هو واسع الدلالة يبدأ من الكون وينتهي بالأدب، وقد تجاذبت كثير من الدراسات هذا المفهوم و تفاوتت تفاوتاً كبيراً في تحديده، وعلينا أن ننبه إلى أن هذا المصطلح الغربي يعبر عنه بعض النقاد العرب بمصطلحات مختلفة كالانحراف والخرق والتجاوز وغيرها. ، ، يقول أحمد وس: "إن هناك مصطلحات تتجاوز الأربعين مصطلحاً"^(٤) تدور في فلك مفهوم الانزياح، و يرى أن الانحراف أكثر شيوعاً من الانزياح.

و لعل جان كوهين من أكثر النقاد الذين اشتغلوا بظاهرة الانزياح، و خلاصة قوله: "إن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، و كل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، ، ، و الانزياح المفروط يجعل منه - الشعر - كلاماً غير معقول، مستعصي التأويل، و بذلك تسقط عنه السمة المميزة للغة أي التواصل"^(٥).

١ سليمان، خالد (١٩٩٩). المفارقة في الأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، عمان، دار الشروق، ص ٦٨.

٢ سليمان، المصدر نفسه، ص ٧١.

٣ ميويك، المفارقة، ص ٨١.

٤ وس، أحمد محمد (١٩٩٥). الانزياح بين النظريات الأسلوبية و النقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة حلب،

سوريا ص ٢٣

■ كوهن، جان (١٩٨٦). بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري، ط ١، دار توبقال، المغرب، ص ٦.

و يقول بسام قطوس: " هو يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ في أحيان أخرى" (١).

ومهما تعددت المصطلحات والمفاهيم فإنها تكاد تجمع على دلالة عامة لمصطلح الانزياح و هي: انتهاك متعمد للعرف اللغوي، بابتعاد الكلام عن نسقه المألوف و هو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته، و يمكن بواسطته التعرف على الأسلوب الأدبي.

و هذا يدفعنا للتذكير بمستويات الكلام في الأسلوبية المعاصرة و هي:

١. المستوى العادي " المألوف "، و هو ما يعني لغة التخاطب اليومي ذات الوظيفة الإبلاغية، و هي واضحة لا تحتاج للتفسير.

٢. المستوى الأدبي، و فيه تجاوز للاستعمال المألوف للغة، و مع ذلك يبقى محافظاً على التواصلية، و في هذا المستوى يكون الانزياح.

و هناك من حاول من الدارسين العرب أن يبحث عن جذور لهذه الظاهرة في الأدب العربي (٢) من خلال وجود ظواهر بلاغية عربية تقارب هذا المعنى لعل أشهرها ظاهرة العدول التي تحمل مسميات عديدة كالإتساع و التوسع، و الاستعارة... « و أيا كان الأمر فإنه من المؤكد أن الانزياح بمفهومه المعاصر من المصطلحات التي ارتبطت بالدراسات الألسنية و الأسلوبية الحديثة و غمك بونا شاسعاً عما ورد في التراث العربي من ظواهر مقاربة.

١ قطوس، بسام (١٩٩٨). استراتيجيات القراءة، التأويل و الإجراء النقدي، مؤسسة حمادة و دار الكندي، أريد، ص ١٣٨.

٢ السد، نور الدين، (١٩٩٣) الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، ص ١٢٦.

المبحث الرابع: مستويات التوظيف

لا تنحصر مستويات التوظيف في نطاق التراث الجاهلي أو العربي فحسب، بل تشمل كل أشكال التوظيف التي يستلهمها الشاعر المعاصر في قصيدته، إلا أن ما يعنينا هنا هو التراث العربي بشكل عام، والجاهلي بشكل خاص، وتوزع أنماط التوظيف في مستويات ثلاثة ستحاول الدراسة الوقوف على أبرز ما يتصل بها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه المستويات لا تعني تصنيفاً للشعراء بأي حال من الأحوال، فكثير من الشعراء قد نجد له أعمالاً تنهادر بين مختلف مستويات التوظيف، وقد يصبح أحد المستويات سمة من سمات الشاعر النصية إذا كثرت ظهورها في أعماله الفنية، أو لعل البعض يطلق تسميات أخرى و تصانيف مغايرة و لكل رأي و طريقة و الباعث على اتخاذ هذه المستويات ما تمخض عنه استقراء النصوص الشعرية المعاصرة التي سبقت التكوين النهائي للبحث، و تالياً المستويات التي استقرت عليها أنظار الدراسة:

١) مستوى التوظيف الإشاري-

٢) مستوى التوظيف التركيبي-

٣) مستوى التوظيف المحوري-

و قبل الشروع في بيان مستويات التوظيف ينبغي أن أشير إلى العناصر المكونة لأسلوب التوظيف و الواجب توافرها لإنتاج عملية التوظيف و يمكن إيجازها بما يأتي:

١. الوعي التام بقدرة الرمز التراثي أو التجربة التراثية المناسبة على حمل أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة.
٢. توفر مساحة كافية من التقاطع المشترك بين التجربة التراثية أو الرمز التراثي و التجربة المعاصرة.
٣. القدرة الفنية على إعادة صياغة التجربة التراثية و القدرات الرمزية عبر الوعي بالإمكانات الإيحائية التي يمتلكها الرمز التراثي.

و تتعامل الدراسة مع هذه المستويات بشكل فني متسلسل، و يمكن من خلال المستوى الذي يتهدى النص فيه ان نحدد القدرة الفنية التي يمتلكها الشاعر في نصه، وهذا أمر نسبي يتفاوت من نص لآخر و من شاعر لآخر في الوقت ذاته.

١) المستوى الإشاري

و يقصده: المستوى التوظيفي الذي يرد فيه المدلول أو الرمز التراثي على شكل إشارة عابرة ذات دلالة سطحية جافة أو محدودة الفاعلية. فالمراد هنا الشكل السطحي المبسط للتوظيف، وقد أطلقت إحدى الدراسات لفظة "الجزئي"^(١) على هذا النمط من مستويات التوظيف، و لا أظن أن مثل هذه التسمية موفقة في الدلالة على هذا المستوى التوظيفي، لأن ذلك يعني وجود أجزاء أخرى في التوظيف و بالتالي فإن وجود أكثر من جزء يقودنا إلى مستوى التوظيف التركيبي الذي سيأتي بيانه لاحقاً.

و الشاعر في هذا النمط "يحشر موضوعات مستمدة من التراث في شعره حشراً، و يرهق قصيدته بهذا التصوير التاريخي المباشر، . . دون أن يمنح طاقة فنية تبرز روعتها و أهميتها لحاضرنا"^(٢). فالشاعر يمثل هذا المستوى عندما يذكر الرمز التراثي جاهزاً في قالب شعري بسيط ذكرنا عارضاً عابراً في القصيدة دون شحنه بالدلالات الإيحائية العميقة ذات الطاقة الفاعلة^(٣).

١ أبو مراد، فتحى (٢٠٠٢). شعر أمل دنقل: دراسة أسلوية. رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

٢ حداد، علي (١٩٨٦). أثر التراث في الشعر العربي الحديث. بغداد، دار الشؤون الثقافية، ص ١١٢.

٣ الكيلاني، إيمان (١٩٩٧). دراسة أسلوية لشعوبدر شاكر السليح، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن. ص ١٥٠.

يعتبر هذا المستوى من أضعف مستويات التوظيف الفني في النص الشعري المعاصر، وكثيراً ما يقع فيه أصحاب النصوص الضعيفة من الشعراء المقلدين، وحتى الشعراء الكبار لا يسلّمون من المرور بهذا المستوى، ولعل من أكبر العوامل المؤثرة في وصول الشاعر لهذا المستوى هو الضعف الفني، وسوء الأداء المفضي لحشد رموز دون الإلمام بالقدرات التي تحملها، إضافة لعدم الوعي أو نضوج التجربة الشعرية في داخل الشاعر فيأتي تعبيره سطحياً بسيطاً، و مع ذلك فإنه من الممكن فنياً توظيف الرموز بالشكل السابق وبأسلوب يعبر في المجموع الكلي لتلك الرموز عن مضمون شعري متماسك البناء، ومحكم الصنعة، وعليه من الممكن أن نقسم مستوى التوظيف الإشاري إلى قسمين:

١ - مستوى التوظيف الإشاري المباشر، وهو ما سبق الحديث عنه من حشد سطحي للرموز وتوظيفها في النص توظيفا لا فعالية فيه، بل إنها تسهم أحيانا في خلق الإشكاليات المتصلة بالغموض لدى المتلقي بفعل الجمود والتراحم، يقول محمد منذر لطفي:

كشاعر عيس... كعمرو بن كلثوم
كابن الوليد... يجوس القلاع... يخيف الزمان
كالعصم ترجف الأرض تحت منابكه الزاحفة
كفارس حطين يردي الغزاة
كيوسف يزأر في هيلون. (١١)

إن السطحية والمباشرة التي تعج بها القصيدة تعزى إلى الحشد المكثف والسطحي للرموز، وغياب الإيحاء الفني الذي يمكن أن يرتقي بالنص، فما الدلالة التي قدمها رمز كشاعر عيس أو عمرو بن كلثوم أو حتى الرموز الباقية التي أكتظ بها النص إلا دلالة محدودة أجدها كادت تودي بالنص بدلا من النهوض به.

ومع ذلك فإننا لا ننكر أن الرموز السابقة تحمل في ذاتها دلالات عميقة ومتعددة، وهي لا تحتاج إلى أكثر من إخراجها من القيود التي أحاطت بها جراء تراحمها و اكتظاظها واستعدادها العام.

١ لطفي، محمد منذر، (١٩٧٥)، حوار مع المهدي المنتظر، ط١، دمشق، دار الثقافة، ص ١٧.

٢- مستوى التوظيف الإشاري الإيحائي، وهو من أكثر الأساليب الشعرية الرمزية استخداما، وفيه يدرج الشاعر الرمز، ويحافظ في الوقت ذاته على الفاعلية والقدرة الفنية الإيحائية المختزنة فيه.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن أبرز أنواع الإشارات التي يستخدمها الشاعر في أساليب التوظيف التي يمكن ظهورها في كافة مستوياته التي منها تتكون سمة أسلوبية من أهم سمات الشعر المعاصر، وأبرزها:

١- الإشارة الاسمية، وفيها نجد الشاعر ينظر إلى الرمز الذي يوظفه مستفيدا من الدلالة المتعارف عليها لذلك الرمز، ويحاول أن يستفيد إشاريا من الدلالة التي يحملها، ولكنه رمز لا يكفي لنهوض بالنص، وليس شرطا أن يعيد توظيف ذلك الرمز بذات الدلالة فهو إما أن يعيد التجربة المعاصرة بخط مواز لدلالاتها، وإما أن يعيد التجربة ودلالاتها باتجاه معاكس، ويتحكم في ذلك قدرة الشاعر الإبداعية، وحاجته التعبيرية، ومن أشهر أشكاله: أسماء الأعلام، والامكان، والأيام الجاهلية، والوقائع.

يقول عز الدين المناصرة في نص له بعنوان "حصار قرطاج":

لماذا إذا هذأت نجمة الحرب
تعطى الجوائز للهارين؟!
يا أمرا القيس، احذر قميصك، قد مسموم،
وحاذر خيوط مؤامرة العنكبوت
إنها في قميصك، فانفذ بجلدك،
رد الهدايا لأصحابها، لا تكن خائفا
لا تكن كرامة من مسكوت
ثلاث موت، ثلاث موت، ثلاث موت.^(١)

لقد استطاع المناصرة في النص السابق أن يوظف رمز الشاعر الجاهلي امرئ القيس توظيفا حيا متفاعلا يتجاوز الملمح التاريخي، ليصل به إلى مستوى من التعبير قادر على أداء التجربة المعاصرة التي في نفس المناصرة وجداته.

١ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، حزية، حصار قرطاج، ٢٠٨، ص ٣٠٨.

ولكن يحدث "أحياناً أن يوظف الشاعر بعض الشخصيات التراثية التي لا تنهض ملامحها بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة، ويتعسف في إسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التي لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر إسقاطه عليها من أبعاد، ونتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقحمة على الشخصية التراثية ومفروضة عليها فرضاً، وليست نابعة من قدرة الشخصية على الإحياء الذاتي بهذه الملامح الفنية"^(١).

٢. الإشارة بالصفة، وفي هذا المقام يستعير الشاعر صفة من صفات الموروث أو الرمز الذي يعبر عنه، كالترحال مثلاً صفة للمجتمع الجاهلي، أو الكرم لحاتم الطائي وما شاكل ذلك، وربما لجأ الشاعر للأسلوب المضاد في توظيف هذه الصفات لتحقيق قدر من الانزياح الدلالي أو المفارقة، ومنه نص لفدوى طوقان من هذا النمط في قصيدة لها بعنوان: (أهات أمام شبك التصاريح عند جسر اللنبي) تقول فيها:

حقدي رهيب، موغل في القوار
صخرة قلبي، و كبريت وقوارة نار
ألف "هند" تحت جلدي
جوع حقدي
فاغرفاه.. سوى أكبادهم لا
يشبع الجوع الذي استوطن جلدي
أه يا حقدي الرهيب المستثار^(٢).

في هذا المقطع من القصيدة تستعير الشاعرة صفة من صفات الرمز المستدعي - الحقد والكراهية - التي حملتها هند بنت عتبة على حمزة بن عبد المطلب ودفعتها لتدبير قتله وبقربله، ثم كان أن لاكت جزءاً من كبده لتشفى غليلها منه بعد أن قتل من قتل من أهلها في بدر ووجدت فدوى في داخلها وهي تنظر للمهانة التي لحقتها وهي تسعى للحصول على تصريح للدخول إلى وطنها حقداً يوازي حقد هند في الجاهلية، ولا يشفي غليلها إلا أكباد الصباينة الذين أذلوها وقتلوا من قتلوا من أهلها - أهل فلسطين - فاستحضرت التاريخ، وأسقطت عليه تجربتها المعاصرة، وما هذه الإشارة إلا جزءاً من أجزاء أخرى يحملها النص تؤدي مجتمعة تجربة الشاعرة المعاصرة.

١ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، (١١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

٢ طوقان، فدوى، (١٩٧٨)، ديوان فدوى طوقان، الليل والفرسان، ط ١، بيروت، دار العودة، ص ٥٣١.

ويُدرج عدوح عدوان مجموعة من الرموز الجاهلية التي اشتركت في صفة واحدة أراد الشاعر أن يخلعها على ذاته وهي الحزن والرثاء، فيقول:

إني أريد أن يكون معي شهيد من بلادي
كي أشارك إن تفاخرت المصائب
بين أسماء وخسساء، وهند
حين ضاع الندب في حمى المراد
جيش وأوسمة وقلبي
ما الذي تشكرو...؟^(١)

في هذا المقطع من النص يستدعي الشاعر عدة رموز تراثية، أولها: (أسماء) ويمكن أن نؤولها تأويلاً مباشراً على أنها أسماء بنت أبي بكر ومصيبتها في أبنائها تنقلتها كثير من كتب التاريخ، ويمكن أن نؤولها تأويلاً غير مباشر باعتبارها أسماء بنت ربيعة التغلبية أخت كليب الملك الذي قتله جلس فاضلها من الحزن عليه ما لا يوصف، و ثانياً: (الختساء) وهي الشاعرة المخضمة ذات المراثي المشهورة في أخويها صخر ومعاوية، و ثالثاً: (هند)، وهي هند بنت عتبة، زوج أبي سفيان، ويجمعها بمن سبق من الرموز فقد الأبناء والأخوة والحزن الشديد، و قد رأى الشاعر في اتحاد الصفة الجامعة بين تلك الرموز معادلاً للحالة المعاصرة - شدة الحزن والالم - التي يريد الشاعر التعبير عنها.

٣ - الإشارة بالحدث، أي أن يستحضر الشاعر مواقف تراثياً مشابهة لموقف الشاعر المعاصر ويسقط عليه أبعاد تجربته المعاصرة، كاستعارة موقف الصعلوك من المجتمع أو موقف امرئ القيس حين بلغه خبر مقتل أبيه، أو غير ذلك وله أمثلة كثيرة سيرد تفصيلها في الفصل التالي، ومثاله موقف امرئ القيس بن حجر عندما وصله خبر مقتل أبيه، يقول عز الدين المناصرة على لسانه في قصيدة "المقهى الرمادي"^(٢):

١ عدوان، عدوح (١٩٩٢)، أبداً إلى الخلق، ط١، دار الملقى للنشر، قبرص، ص ٦٤.

٢ المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، للمقهى الرمادي، ص ٦٢.

ها هنا أدفن رأسي
في رماد من حطب
في كؤوس الشاي حمراء وخضراء
وفي لون الحطب
ها هنا أدفن رأسي
وأقول اليوم خمرة.. وغدا.. يا غربة
اسكنوا يا غربة
لوراء النثار منا خطبة
ووراء النثار منا حكماء

ومع أن ردة الفعل اختلفت ما بين موقف امرئ القيس قديما وموقفه حديثا إلا أن الشاعر استطاع أن يخلق من خلال التباين في المواقف قدرا من المفارقة اللاذعة تعريضا للموقف العربي من النثار لاحتلال فلسطين، و النثار لشهداء الأمة، فالصورة القديمة كانت بترك اللهو والسعي وراء النثار، أما الصورة الجديدة فتتمثل في اللهو الدائم وشرب الخمر اليوم وغدا، والسعي وراء النثار بالحطب والتنتظير، وهذا تعريض موقف للموقف العربي المعاصر.

٤. الإشارة النصية: وفيها يقوم الشاعر المعاصر بتوظيف النص التراثي في نصه المعاصر، وهذا باب واسع مستفرد له الدراسة حقه من التوضيح في الفصل الثالث، مع التنبيه إلى أنه بحاجة إلى سعة اطلاع وخبرة من قبل الشاعر المعاصر، وقد يؤدي إلى إشكاليات سيتم بيانها لاحقا، ومثاله استحضار الشاعر عز الدين المناصرة موقف الشاعر الجاهلي امرئ القيس كما في نص بعنوان "قفا.. نبك" في تناص أولي واضح ومكشوف مع مطلع المعلقة الشهيرة:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
يسقط اللوى بين الدخول فحومل^١
يقول المناصرة:
يا ما كنا سقط اللوى
قد ضاع رسم المنزل
بين الدخول فحومل

١ امرئ القيس، الديوان، (د. ت). محقق: محمد أبو الفضل، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ص ٨.

مقيم هنا أشرب الخمر في حانة
قرب " رأس المجرم " كل مساء
هنا يتعب اليوم في سقفها
نستريح نعالها من ثمول الرخاء^(١)

ويتناص بمدوح عدوان مع الشاعر عترة في بيت آخر يبدو فيه التأثر أكبر من حيث توظيف النص الجاهلي مع توظيف المضمون، يقول عدوان:

كان يدري أن هذي الأرض
ثما وجدت من ملك الأطنان فيها .
من بيع التراب فيها .
لا تلاقي غيره في الساح إذ يقوى على الأرض الصراع
" تعيره في السلم يا ابن زبيبة
و عند اصطدام الحبل يا ابن الأكارم "
أقبلت تطلبه الحرب فما شأها^(٢)

وهو يرمز بعترة إلى المواطن العربي الذي يعيش دائما في الظل والذل، لا تعرف قيمته عند أصحاب السلطة والسيادة إلا حين تقع الشدائد فيتذكرونه ويعلمون من قدره، ويعلقون عليه الآمال، وقد وجد الشاعر في مسيرة عترة ما يتوافق مع رؤيته التي يعبر عنها فلم يكتف بالرمز، بل وظف النص الجاهلي واتكأ عليه، وذلك في قول عترة:

ينادوني في السلم يا ابن زبيبة وعند صدام الحبل يا ابن الأطنان^(٣)

وهذا يسوقنا إلى نص الشاعر أمل دنقل الذي يوظف فيه شخصية الشاعر عترة وبذات الدلالة التي وظفها نص عدوان، دلالة الإنسان المهمش في حالة السلم والراحة والأمان، الذي يستدعى عند الحروب والشدائد ويطلب منه التضحية، وأظن أن بمدوح عدوان قد أطلع على

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، باعنب الحليل، ج ١، ص ٩٠-١٠٠.

٢ عدوان، ومدوح (١٩٨٢)، الأعمال الكاملة، ديوان النداء تدق النواقد، مجلد ١، بيروت، دار العودة، ص ٧٢.

٣ ديوان عترة للعبيسي، (١٩٩٢)، شرح يوسف عيد، ط ١، دار الجليل بيروت، ص ١٧٠.

نص دنقل الذي جاء مباشرة بعد هزيمة ١٩٦٧ وتحديدًا بتاريخ ١٣ / ٦ من العام ذاته، فنُثر بأسلوبه التوظيفي وقام بتكرار ذات الرمز في تجربة خاصة، يقول دنقل على لسان عترة:

قيل لي "أخمس" فخرمت، وعمت، واتممت بالخصيان
ظللت في عبيد (عيس)، أحرم القطعان
أجتر صوفها، أرد نوقها، أنام في حظائر النسيان
طعمني الكسرة، والماء، وبعض الثمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة، والرماة، والفرسان
دعيت للميدان
أنا الذي ما دقت لحم الضان
أنا الذي لا حول لي أو شان
أنا الذي أقصيت عن مجلس الفتيان
أدعى إلى الموت، ولم أدع إلى المجالسة^(١)

إن أسلوب التوظيف الذي استخدمه أمل دنقل جاء ناضجًا أكثر، ومقدار الوعي بالدلالات الخاصة لهذا الرمز أوسع، فاستطاع رمز عترة أن يحتل مكانًا أوسع في نص أمل دنقل وهو ما سيتم بيانه في المستوى التالي.

٢) المستوى التركيبي

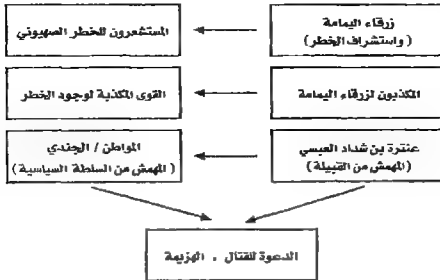
وهو المستوى الذي تحدد فيه مجموعة من الدلالات التراثية الموحية لتركيبة مجتمعة بنية نصية متكاملة، فالشاعر في هذا المستوى "قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية - أو عنصرا في صورة - من الصور الشعرية في القصيدة، وقد يوظفها لتكون معادلا تصويريا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية"^(٢) ويكون قد وصل مستوى فنيا متقدما يمكنه من أن يختار عددا من الجزئيات التي يقوم بتركيبها في نسق فني منتظم لتشكّل لوحة متكاملة معبرة عن التجربة الشعرية الناضجة التي في داخل الشاعر.

١ دنقل، أمل (١٩٨٦). الأعمال الشعرية الكاملة: البكاء بين يدي زرقاء اليملة، مكتبة مدبولي، ص ١٦٤ وما بعدها.

٢ عشري زاید، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، (١٦)، ص ٢٠٢-٢٢١.

و في هذا النمط لا يمكن التقليل من شأن أي جزء يتم توظيفه في النص لأن ذلك النص لا يقوم في الأصل إلا من تكاتف تلك الأجزاء، وهنا لابد للشاعر أن يحسن اختيار الروافد التراثية القادرة على حمل أعباء التجربة حيث تتحد هذه الجزئيات بشكل يتم فيه تبادل الخصائص والمميزات دون أن يطغى إحداها على الأخرى إلا بالقدر الذي يحقق تفاعلا حيويا، وهنا المحك الذي تتميز به التجارب الإبداعية الجادة من المحاولات التقليدية الهشة، و يكتر في مثل هذا المستوى استخدام الأسلوب الحوارى بين الأجزاء المكونة للنص، و " الشعراء حين يوظفون الشخصية كعنصر في صورة أو رمز كثيرا ما يدعمون هذا العنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من فعالية هذا العنصر ورحلته إيحائه"^(١).

و يمكننا أن نشين مثل هذا المستوى من خلال القصيدة المشهورة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) للشاعر أمل دنقل حيث أن الشهرة التي تحملها القصيدة والدراسات التي تناولتها تجعلني بغنى عن إعادة استنطاق القوة الفنية التي تزخر بها إلا بمقدار ما يحتاج إليه توضيح هذا المستوى من مستويات التوظيف و يمكننا أن نلمح فيها العناصر التركيبية التالية:



ف نجد أن النص مركب من الجزئيات التالية: (زرقاء اليمامة / عنترة بن شداد) وكل رمز تم توظيفه لا يقوم أو يعمل إلا مع الجزء الآخر ف شخصية عنترة لا يمكن أن نقصها عن النص ولا يمكن أن تكفي بها للنهوض بنص ناضج، وهكذا جاء تركيب الجزئيات السابقة ليحقق نصا ناضجا ومعبرا بأسلوب حي متكامل فاللوحه الأولى تم تركيبها من أسطورة زرقاء اليمامة المشهورة

١ عشري زايد، . توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مصدر سبق، ص ٢٠٢-٢٢١.

من جهة ومن حالة التهميش التي عاشها عنترة في القبيلة من جهة ثانية، ثم الدعوة إلى الغداء والقتال، يقول الشاعر على لسان عنترة مخاطباً زرقاء اليمامة وملخصاً واقع الهزيمة التي حلت عام ١٩٦٧^(١):

أيتها العرافة المقدسة .
ماذا تفيد الكلمات اليائسة
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار
فاتهموا عينك يا زرقاء بالووار
قلت لهم عن مسيرة الأشجار...
فاستضحكوا من وهمك الثرثار
و حين فوجئوا بحد السيف قايقوا بنا
و التمسوا النجاة والفرار..

إن هذا التركيب الثنائي لعنترة و زرقاء اليمامة قد أخصب التجربة الشعرية و رفدها بإبداعات تراثية وإعية وجعل منها عملاً ناضجاً متكاملًا وشاهدًا على قدرة الشاعر على الإبداع بهذا الأسلوب الفني المعاصر، وقد استطاع الرمز المستحضر أن يعبر عن الحالة المعاصرة دون تخطيط أو قلق، و من هنا أصبح كل منهما جزءاً أساسياً في النص، فعنترة الذي يعيش القمع و يمارس ضده التسلط الفكري، سيضطر للدفاع عن تلك القوى التي تعامله بعبودية، و هو حال المواطن / الجندي الراض للاستعلاء و التهميش الذي يمارس ضده على الرغم من أنه توقع الخطر تماماً كما توقعته زرقاء اليمامة، لكن الاستخفاف به حال دون الإنصات له مما قاد إلى القتال ثم الهزيمة.

٣) المستوى المحوري

وفي هذا المستوى يلجأ الشاعر إلى استحضار مدلول تراثي لتوظيفه في نصه الشعري حيث يكون المحور المركزي الذي ينهض بالنص كاملاً، فيقوم الشاعر بإسقاط أبعاد تجربته و ملامحها كاملة على هذا المدلول، ولعل أكثر ما يستدعيه الشاعر في هذا النمط من التوظيف رموز الشخصيات التراثية الفاعلة، "وقد يوظفها - ولعل هذه الصورة هي أرقى الصور وأنضجها- عنواناً رمزياً علماً على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري كما فعل الشاعر خليل

١ - نخل، أمل (١٩٨٦) الأعمال الشعرية الكاملة: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، مكتبة مدبولي، ص ١٦٠ و ما بعدها.

حاوي مثلاً مع شخصية "السندباد" التي وظفها في قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ربما كانت أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها^(١).

و يحاول الشاعر هنا أن يختار الشخصية الأكثر قدرة على حمل أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة، دون أن يسمح للتجربة التراثية أو التجربة المعاصرة أن تغطي إحداها على الأخرى، فيعتمد الشاعر إلى التحدث باسم هذه الشخصية أو ربما يتحدث إليها بضمير المخاطب أو قد ينوع حسب ما تتطلبه الرؤيا الشعرية في النص، وهذا النمط من التوظيف هو ما يعرف بالقناع.

و يمكننا أن نرصد أنواعاً من المستويات المحورية يمكن توضيحها على النحو التالي:

١. المستوى المحوري النصي (القناع): وهو من الأساليب الشعرية المشهورة و الشائعة لدى الشعراء المعاصرين، بيد أنها تقنية على مستوى عال من الفنية بحاجة لمجموعة من المهارات و القدرات العالية و الوعي التام بقدرة الرمز المستدعي على حمل أبعاد التجربة، تجنباً للوقوع في المزالق التي تحيط بالقناع الشعري، وفيه نرى الشخصية المستدعاة حاضرة في كامل أبعاد القصيدة، و لا نكاد نلمح غيرها من الشخصيات إلا ما جاء كشخصية ثانوية داعمة، و تبدأ القصيدة المعاصرة بها و تنتهي بها. و يكثر هذا المستوى في الشعر المعاصر حتى غداً بابا يفرد بالدراسات و البحوث، و أمثلته في الشعر العربي المعاصر لا نكاد نحصى، و سنتناوله الدراسة في فصل نال بشيء من التوضيح.

و منه توظيف عبد الرحيم عمر لشخصية المرقش الأكبر قناعاً في النص الذي أسماه "المرقش في أيامه الأخيرة" و منه قوله:

يا لأحزان المرقش
ها هو اليوم الذي ما عاد فيه قرن طعن أو نزال
أو دهاء
و على المقتق الداهي
عواء الذئاب، و الغدر، و وجه الفارس
الكاكي الذليل

١ عشري زايد. توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٠٢-٢٢١.

حازرين التباكي والبكاء
حلوة حتى متاهات الجاري
حين تستطيع أن تبصر منحي لعليل
غير أنا... أه يا ذل المرقش
أمن الهجرة في الحب
و من إشراقة العشق على دنياك
تغدو العود العزلاء
أو دم الهنلي البديل.^(١)

لقد استخدم الشاعر شخصية المرقش قناعاً ليعبر فيه عن الحالة التي يمر بها الفرسان في فلسطين، خصوصاً النهاية التي حلت بفعل المواقف العربية السلبية في القتال والسعي وراء استرداد الأرض المقتصة، الأمر الذي أجبر الكثيرين على اليأس من قدرة المقاومة في ذلك السبيل. ويلجأ الشاعر إلى الحديث بصيغة الغائب عن تلك الشخصية مسقطاً عليها الرؤيا التي يسعى لبيانها، ولا نجد في النص سوى شخصية المرقش حاضرة بتجربتها الخاصة.

٢. المستوى المحوري المرحلي، وهنا نرى أن الرمز القناعي الذي يستدعيه الشاعر أطول عمراً من الشخصية المستدعاة في النمط السابق، ذلك أن النمط المقصود هنا يرافق الشاعر في أكثر من نص، ويعبر به الشاعر عن تجارب متعددة، وقد يفرد الشاعر ديواناً كاملاً لشخصية معينة، مما يعطي هذه الشخصية شهرة، وخصوصية لصاحبها.

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر شخصية امرئ القيس عند الشاعر عز الدين المناصرة، ذلك أن من يقرأ ديوانه "يا غيب الخليل" يجد أن تلك الشخصية ترددت في أكثر من نص من نصوص الديوان كقصيدة "قفانك" وقصيدة "المقهى الرمادي" والمقطع الطويل "تظاهرة من قصيدة" أضاعوني"، وفي دواوين أخرى كقصيدة "امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل"، و "حصار قرطاج"، حتى إن المناصرة صدر بعض طبعات الديوان باقتباسات من أقوال امرئ القيس شعراً ونثر، ونجد أن "شخصية الملك الضليل تبسط ظلالها وإيحائها على كل قصائد الديوان - غيب الخليل - حيث تصلح هذه الشخصية عنواناً لتجربة الشاعر في هذا الديوان"^(٢).

١ - صبر، عبد الرحيم، (١٩٨٩). الأعمال الشعرية الكاملة، أغاني الرحيل للبالغ، عمان، منشورات مكتبة عمان، ص ٣٨١-٣٨٣.

٢ - زايد، علي عثري، (١٩٩٨). قراءات في الشعر العربي المعاصر - القاهرة، دار الفكر العربي، ص ٩١-٩٢.

وكثيراً ما نجد الشخصية ترافق الشاعر في نصوصه خلال مرحلة معينة يعيشها كمرحلة السجن، أو المرض، أو النفي، وغيرها، وتنتهي هذه الشخصيات بتبدل المرحلة أو انتهائها، و لعل في شخصية سيف بن ذي يزن مثالا على هذا المستوى من التوظيف عند الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، حيث أن شخصية ابن يزن قد رافقت الشاعر ما يقارب عقدا من الزمان عبرت عن مرحلة خاضها الشاعر ثم توقفت فاعليتها الأولى، و ديوان "مجنون عبس" لمحمد القيسي الذي يحتوي على خمسين نشيدا يعبر الشاعر فيها عن رؤياه المعاصرة من خلال شخصية عنتره العبسي، و كذلك عند النظر في ديوان "طرفة في مدار السرطان" للشاعر علي الجندي، فالديوان كاملا يعبر عن مرحلة معينة من حياة الشاعر ألا وهي مرحلة مرضه، فهو وجد في شخصية طرفة معادلا للوضع الذي مر به عندما أصابه مرض السرطان ويشير في مقدمة الديوان لذلك فيقول: "نختلف في كثير من صفاتنا، فقد مات هو يافعا، و ما أزال أهرم. . إلا أننا نتفق في شيء أساسي هو أننا معارضة للاتهيار في أي لحظة، وأن "السرطان" يقرض حياتنا أبدا"^(١)، ولا حاجة بي للمزيد من التوضيح بما يتعلق بسميائية العنوان الذي اختاره الجندي للديوان، يقول الجندي من نص "كان يا مكان":

"إنتي أعرف أنني صرت وحدي،
إنتي أفردت أفراد البعير
صرت كالمجنوم في أهلي
فمن دنياي.. غوري"^(٢)

إن الديوان السابق الذكر يعبر عن الحالة النفسية التي مرّ الشاعر بها أثناء صراعه مع مرض السرطان، وفيه تفكر في الحياة والموت و جدلية الصراع والمحبة، ومعنى السعادة، وأفكار فلسفية استعان الشاعر بشخصية طرفة ليعبر بها عن تلك المرحلة.

و يتبين لنا عبر المستويات السابقة للتوظيف أن الشاعر المعاصر يجد نفسه يسلك مسارين في المستويات السابقة، أولهما: التوظيف الطردي، وثانيهما: التوظيف العكسي ولا يحتاج كل منهما إلى كثير تفصيل، و سأخذ مثالا على كلا المسارين شخصية امرئ القيس.

١ الجندي، علي (١٩٧٥). طرفة في مدار السرطان، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٥.

٢ الجندي، المصدر نفسه، ص ١٥.

• المسار الطردي، وهو الاتجاه الموازي لحقيقة الدلالة الرمزية، بمعنى "التعبير عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طردياً مع الدلالة التراثية"^١. كتوظيف عترة رمزاً للبطلية، والسموأل رمزاً للوفاء، وحاتم العتاتي رمزاً للكرم، وهكذا.

لقد استعار الشاعر عز الدين المناصرة شخصية الملك الضليل ووظفها توظيفا ينسجم مع الرؤيا العصرية الخاصة به فغدا الملك الضليل هو المناصرة نفسه فاستعار أبعاداً من تجربته الخاصة "اللامبالاة واللهو والضياع والتشرد والفجيرة والبكاء والوتر والسعي وراء الثأر واليأس والهزيمة للمناصرة هو الفتى اللاهي...، وهو الإنسان الضائع الشريد في المدن والبلاد، وهو الفلسطيني الموتر الذي نشأ فوجد وطنه مسلوباً وعاش وهو يحمل مأسسته وثأره، وهو الإنسان المنجوع الذي رثى وطنه أحر الرثاء، وهو أخيراً اليائس المهزوم الذي خذله المدن والقبائل والقياصرة، فلنكتفاً على أحزانه، وقد تشابهت في عينيه الطرق والممالك وتشابكت"^٢، يقول المناصرة في قصيدة "فغانيك" معبراً عن الإحساس بالغربة والتشرد وضياع الوطن على لسان امرئ القيس^٣:

ضاع ملكي
في ذرى رأس المجير
ضاع ملكي وأتاني بلاد الروم
أهذي، أمشي، اتدعثر
من ترى منكم يغيب الملك
يا صخر يغوث
أرسل الموت لك رخ الندمه
ضيعوني... ومضوا في دربهم
يشربون الخمر في هذا المساء
قرب غنجات الأمله

١ زاهد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٠٣

٢ زاهد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص ٩٢.

٣ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، باعني الخليل، ص ١٣.

ولا يختلف موقف المناصرة عن موقف الملك الضليل المعاصر بعد نبأ مقتل أبيه الذي ضيعه صغيراً و حمله دمه كبيراً، فقرر أن يتخلى عن حياة اللهو لينطلق بعدها سعيًا وراء ثأر أبيه، فيقول:

سأشرب حتى ولو كانت الكأس مرة
فمن أجل غزلان وجرة
غداً أدخل الحرب أول مرة
رحلت و حملتي عبء هذا الثأر
رحلت و حملتي عبء هذا الفراق
رحلت و حملتي عبء أرض تريد العناق
رحلت و حملتي يا أبي ما يطاق،
و ما لا يطاق...^(١)

ثم يستعير من الملك الضليل موقفه من الطواف بالقبائل و طلب العون منها في مساعدته على الأخذ بثأر أبيه من بني أسد و ما لاقى من الخذلان ليعبر عن الموقف العربي من الأخذ بثأر وطن الشاعر فلسطين فيقول:

عزجت صوب مدائن النوم الكسيحة أمتيت
الكل أقسم أن ينأ
قدم على قدم و مثلك لا ينأ

.....
يا هذه المدن السفیه، إنني الولد السفیه
لو كنت أعرف أن نارك دون زيت
لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج
ما أتيت

أنت التي خلّيتي قمراً طريداً دون بيت
يا هذه المدن السفیه عندك الخبر اليقین
إن الذين أتيتهم صبغوا الوجوه

١ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، يا عشب الخليل، ص ١٢.

وتلفعوا بالصميت في هذا البلد
وأنا أريد بني أسد
قتلوا أي و استأسدوا
ما عاد بنهرهم سوى الخيل الضواهر والسيوف^(١).

ثم يتذكر الشاعر الغربة التي يعيشها الفلسطيني الذي أصبح بعيدا عن وطنه، فاستحضر الغربة التي لاقها الملك الضليل في رحلة البحث عن الثار و التنقل بين القبائل والملوك طلبا للعمون فيضمن بيتين من شعر امرئ القيس في تجربته الخاصة، وهذا الأسلوب متقف عنده مفصلا في الفصل الثالث من الدراسة، يقول:

ضاع ملكي
أكلتني الغربة السوداء يا قمر عسيب
جارتني، إنا غريبان بوادي الغربة
نبعث الشعر ونحكي أنقرة
أيها الوادي الخصب^(٢)

ولا يترك المناصرة شيئا من تفاصيل سيرة امرئ القيس إلا ويوظفه، حتى يصل إلى حادثة مقتله بالحلقة المسمومة التي أهداها إليه ملك الروم كما تذكر بعض كتب الأخبار، لكن امرأ القيس في نص المناصرة لم يمت بعد بل إن هناك من يحذره من الموت، وهو يريد أن يطلق تحذيرا من النهاية القادمة للملوك المهزومين والحرب المتقاعسين من قبل بلاد الروم ويقصد بهم المستعمرين والصهاينة المحتلين فيقول:

يا أيها المهزوم
يا سيد الشعر
قلنا . تخون الروم
في ثوبك المسموم
وأنت لا تدري
ورما تدري^(٣)

١ المصدر نفسه، ص ١٧٤-١٧٥.

٢ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، ياعتب الخليل، ص ١٤.

٣ المصدر نفسه، ص ١٥.

وهكذا نجد أن امرؤ القيس حاضر في النص السابق بسيرته، وشعره، ونثره و كل ما يحمل من تفاصيل، استثمارها الشاعر ووظيفتها مطلقاً لما كانت عليه لكنه لم يقف عند المادة التاريخية، بل تجاوزها وأعطاهم ملامح المعاصرة التي تروق أبعادها الشاعر المعاصر فكانت الحياة تعج في النص من البداية حتى النهاية.

• **المسار العكسي،** وفيه توظيف الموروث للتعبير عن معانٍ تناقض المدلول التراثي الحقيقي بهدف خلق نوع من الانزياح الدلالي أو المقارقة، وفي مثل هذا المسار لا بد من امتلاك الشاعر القدرة على خلق مثل هذا النوع من المقارقات، وهذا باب يتسع القول فيه و يقصر عنه هدف الدراسة.

و على خلاف مسار التوظيف الذي اتبعه المناصرة نجد الشاعر محمود درويش يوظف شخصية امرؤ القيس في " يوميات جرح فلسطيني " توظيفاً عكسياً يناقض الصورة التي استقرت في الأذهان لتلك الشخصية، ولا يقوم الشاعر بهذا القلب إلا بوعي تام لأبعاد العمل الذي يقوم به، ورغبة في خلق حالة درامية خاصة ونوعاً من المقارقة التي تعمق المفهوم الذي يسعى الشاعر للتعبير عنه.

يعمد محمود درويش في قصيدته إلى تناول بعض السمات التاريخية المعروفة لشخصية امرؤ القيس، لكنه يوردها لتحقيق المخالفة لها وبالقدر الذي يعمق من حضورها فهو مثلاً ينفي عن نفسه صفات الترف والملك وما شاكلها من اللهو والعبث الذي كان عليه امرؤ القيس؛ ليعبر عن الحياة التي يحياها الشاعر فيقول^(١):

ليس لي قصر، و ما عرش أبي
غير فأس خشبية
لا أغني مثلما غنيت تحت الكواكب
للخيول العربية
و تناديني تعال..

١ درويش، محمود، (١٩٦٩)، يوميات جرح فلسطيني، امرؤ القيس، بيروت دار العودة، ص ٥٩ - ٦٤.

نلاحظ أن درويش ينفي أن يكون فيه شيء من هذه الشخصية، حتى إنه يرفض أن يقول شعرا في وصف الخليل كما هو مشهور عن امرئ القيس، بل حتى إن الوقوف على الأطلال يختلف تماما عند درويش عن الوقوف عند امرئ القيس، يقول درويش:

لا تسلي كيف يصحي الكوخ قصرا
و نعيما حين يهدم..

و يستمر في المخالفة و الرفض حتى في طلب المعونة من الآخرين على الثأر، فيقول:
يا أميري نحن لا نطلب من أفق سوانا
مطرا يروي ثرائنا

بل ينتهي به الأمر إنه يرفض مقولته الشهيرة " اليوم خمر وغدا أمر " فيقول:
يوما خمر وندم.. و غدا الخمر ندم
و غدا الترد سام.

لقد استطاع درويش من خلال هذا التوظيف المعاكس لشخصية الملك الضليل أن يتواصل مع الزمن، و يعبر من الرفض المتنامي لكل أبعاد تجربة امرئ القيس الاجتماعية و السياسية عن حالة إنسانية تتمثل في رفض الشاعر واقعه الاجتماعي، و السياسي، فكانت حالة المقارنة المقرونة بالرفض الأسلوب الأمثل، ولعل في النص ما يطابق بعض الجوانب التي تشكل الرؤيا الخاصة للشاعر المعاصر، فسكت عنها، و أقرها.

و هكذا يتبين لنا أن الشاعر المبدع هو القادر على توجيه دقة المسار التوظيفي للتجربة التي يريد التعبير عنها فيما أن يوازي خط سير شخصيته، و إما أن يخالف، و حتى لو جمع بين التوافق و المخالفة فلا بد أن يطغى أحدهما على الآخر، فيكون الاتجاه التوظيفي للمسار الاظهر تأثيرا.

الفصل الثاني الجانب التوثيقي الفني

- ١- توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر
- ٢- توظيف الدلالات الجاهلية
- ٣- توظيف السيرة الأيام الجاهلية
- ٤- توظيف الأساطير الجاهلية

الفصل الثاني الجانب (شوقي) الفني

١ - توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر

لم يكن الثغاة الشاعر العربي المعاصر إلى إمكانية الانتفاع بالموروث - أيًا كان مسبب هذا الملحظ - في العمل الإبداعي الشعري أمرًا كافيًا لاعتباره قادرًا على تحقيق أسلوب فني متكامل في إطار المفهوم الفني الدقيق لتوظيف الموروث في الشعر العربي المعاصر، ذلك أن المعرفة الضمنية المتمثلة في الإدراك والوعي بالإمكانيات التوظيفية تختلف تمامًا عن التجريد الصريح المتمثل في صورة عمل فني متكامل عبر هذه التقنية.

إن توظيف الموروث في الشعر المعاصر لا يكون بالاستحضار المجرد لحشد من الرموز والدوال التراثية بهيئة مفرغة منقطعة عن أصولها وملابسها، فلا يكفي في عملية التوظيف التراثي أن نذكر مثلاً رمز النابغة، أو تليط شراً، أو اليسوس ذكرًا سطحيًا خالياً من الإيحاء والتواصل والوعي التام بكامل أبعاد الرمز التراثي الدلالية، لأن البون شاسع بين الذكر المجرد لأمرئ القيس كشاعر جاهلي، والذكر الواعي المتمثل في استحضار كافة الدلالات والأبعاد التي يمكن من خلالها إقامة تقاطعات فعالة بين التجربة التاريخية والتجربة المعاصرة، وعليه فإن الرمز التراثي لا يكون مجرد لفظة تاريخية، بل جزءاً من التراث يكون في استدعائه استدعاءً لصفحات ممتدة من سياق هذا التراث.

ولم يعد خافياً بعد ذلك أن ثقافة الشاعر المعاصر، وإطلاعه على المنجزات و المدونات التراثية تعدّ أمراً مطلق الأهمية، وعلماً مهماً من عوامل نجاح عملية توظيف الموروث - أيا كان شكله - في الشعر العربي المعاصر، كان الهدف الأكبر من هذه الدراسة هو استعراض عام للموروث الجاهلي الذي وجد فيه الشاعر مندوحة له ليمتدح روائع التجارب التراثية دون ادعاء لشمولية النظر، ويتراءى بعد تكرار النظر في النماذج التي استقرت لها الدراسة أنه يمكن أن نحدد أبرز ملامح الموروث الجاهلي وأشكاله التي وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه في الجوانب التالية:

• رموز الشخصيات الجاهلية المختلفة، ولا يمكن - بشكل نسبي - حصرها في نطاق تنظيمي محدد، إذ إن منها شعراء المعلقات، وشعراء القبائل، والصعاليك، والفرسان، والحكماء، التي منها ما قد يجتمع في دلالات مشتركة، أو قد يفتقر في أخرى، وبيان ذلك آت.

• الدلالات الجاهلية، وتختلف عن الرموز الجاهلية السابقة بأنها تحتاج من الشاعر لسعة اطلاع، للوقوف على دلالتها الدقيقة، وتشمل مختلف الأدوات والمتعلقات الجاهلية كتلك الدوال الاجتماعية المرتبطة بالقبيلة، ونظامها، أو أسماء الأماكن المرتبطة بالحوادث والمجتمع الجاهلي بشكل عام، أو تلك الدوال الدينية المتصلة بالأصنام، والآلهة، والمعبودات، وما والاها، أو البيئية المتمثلة في الصحراء وما ارتبط بها من قفار و ترحال وقسوة.

• السير و أيام العرب في الجاهلية، التي تشكل جزءاً من ثقافة المجتمع الجاهلي، ويمكن أن نسوق بعضها ضمن الشخصيات الجاهلية، إلا أنها تحمل من الخصوصية ما يؤهلها للاستقلال بمبحث منفرد، نظراً لأهمية هذه السير ومكثفة الوقائع والحروب في تحديد القيمة الحقيقية لمعنى الوجود عند عرب الجاهلية.

• الأساطير الجاهلية التي كانت تشكل جزءاً لا يمكن تجاهله من فكر العصر الجاهلي، و هو حال كثير من الشعوب والأمم غير العربية، ومع أن كثيراً من هذه الأساطير غاب وانتهى إلا أن الدلالات التي كانت تحملها مازالت تجد من ينظر فيها، وليس أدل على ذلك من حكايات الغول، والعراف، على سبيل المثال.

و تبقى آلية التعامل مع رموز الموروث الجاهلي من أظهر العقبات التي تواجه الدارس، ذلك أن البحث عن محاور وأطر مشتركة تصلح لتقسيم هيكلي تدرج تحته رموز التراث أمر في

غاية الصعوبة، وقد استشعر هذا الأمر بعض الدارسين الذين سبق لهم التصدي لمثل هذا النمط من الدراسات، ولعل أقربها شكلاً ومضموناً لهذه الدراسة ما ورد في دراسة للدكتور خالد الكركي^(١) الذي حاول تقسيم ما رصده من رموز تراثية وفق المحاور التالية:

- البحث عن المديونة الغائبة / إرم.
- العلاقة بالقبيلة / المجتمع، الصعاليك، عنترة، دريد بن الصمة.
- البحث عن نصير خارجي، امرؤ القيس، سيف بن ذي يزن.
- الفار، المهمل بن ربيعة، الهامة.
- الحيرة واستشراف الأفاق، زرقاء اليمامة، طرفة، العراف.
- رموز أخرى، عبقر، شياطين الشمر، ورقة بن نوفل، الهذلي صاحب المرقش الأكبر، ربيعة بن مكرم، عبد يغوث الحارثي، البراق، أعشى قيس.

ثم يضيف: "إن جعل البحث على صورة هذه المحاور لا يعني أن كل رمز من هذه لا يحمل إلا دلالة واحدة، فامرؤ القيس يحمل أيضاً صورة اليأس والتأثر والضيق، غير أن أبرز جوانب حضوره كان فكرة التماس النصير لحل قضيته في الوطن، وهي ثار أبيه"^(٢).

وأما علي عشري زابد فيقول: إنه "حاول تحديد الروابط التي تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من المصادر وتدفعه إلى الامتاع منه"^(٣). وقام بتصنيف المصادر التراثية إلى ستة مصادر تراثية هي: الموروث الديني، والموروث الصوفي، والموروث التاريخي، والموروث الأدبي، والموروث الفلكلوري، والموروث الأسطوري، وأضاف: "على أن هذه المصادر في الحقيقة ليست دائماً بهذا التمايز والافتصال، فإن بينها من التشابك والتداخل ما لا يمكن تجاهله"^(٤).

إن نظرة متأملة متأنية في النصوص الشعرية المعاصرة التي استخدم مبدعوها تقنية توظيف الموروث الجاهلي تجعل المرء يقر بالتشابك والتمازج الذي يجعل من محاولة وضع محاور

١ الكركي، خالد. (١٩٨٩)، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ط١، دار الجليل، بيروت، مكتبة التراث، عمان، وهي في الأصل بحثان نشر في مجلة دراسات، الأول بعنوان: الرموز الجاهلية في الشعر العربي الحديث، والثاني: رموز الرفض والثورة في الشعر العربي الحديث.

٢ الكركي، خالد. (١٩٨٩)، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص ٢٥.

٣ عشري زابد، علي، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٧٢.

٤ زابد، المصدر نفسه، ص ٧٣.

محددة تندرج تحتها تلك الرموز ما يشبه المغامرة غير الملمونة العواقب، بل إن الرمز الواحد يختلف دلاليًا من نص إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر، الأمر الذي يجعله في ذاته يحتمل محاور متعددة، وهذا مادفع الدراسة إلى استقراء محاور وأطر تشكل انعكاسًا عامًا لمضمون الدراسة، وتعمق الارتباط بها، فانتقلت إلى المحاور التي شكلت عناوين المباحث المكونة لمادة هذا الفصل، إضافة لمحاور أخرى ذات ارتباط فرعي عام حسب المبحث الذي تنتمي إليه كما سيرد لاحقًا، وعلى الرغم من محاولة السعي لتحقيق استقلالية خاصة تميز كل محور عن المحاور الأخرى، إلا أن هناك مقدارًا لا يخفى من التشابك والتداخل لا مناص منه يعود لوجود ذلك القدر من التشابه والاشتراك الذي يفرض نفسه في بعض الرموز والمحاور.

المبحث الأول: توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر العربي المعاصر

يتطلب هذا المحور من محاور توظيف الموروث الجاهلي الإحاطة بأمور تسيلور في: معرفة الشخصية معرفة عقلية مجردة، ومعرفة أشهر دلالاتها التراثية، والوعي بمختلف أبعاد تقنية توظيفها، ولا يخفى على المتأمل أن الارتباط وثيق بين الشخصية ودلالاتها بنحو يمكن معه تناولها بشكل مستقل عن تقنية التوظيف، دون إغفال لقيمة هذه التقنية والتي ستفرد لها الدراسة فصلا مستقلا يبحث في آليات توظيف الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر، "وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية في إطار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفني الخلاق بين الدلالة التراثية - الحقيقية - للشخصية، والدلالة المعاصرة - المجازية - لها، وتتفاوت الشعراء في القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكافئ بين الدالتين حيث تغطي إحدهما على الأخرى، والشاعر المجيد هو الذي يلتقط الملامح والسمات التي تستطيع التراسل مع الأبعاد المعاصرة التي ينوطها الشاعر بها حيث تستطيع حمل هذه الأبعاد والإيحاء بها دون تعسف"^(١)، إلا أن هناك عنصرا آخر يفرض نفسه على دراسة هذه الشخصيات يتمثل في كثرة الدلالة المشتركة والمفردة التي يمكن تأويلها وإضافتها على هذه الشخصيات.

هذا الأمر شكل دافعا لاستعراض الشخصيات الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه بشكل عام، واستخراج دلالاتها الخاصة من خلال التجارب المفردة "فقد صادف شعراؤنا في تراثهم - بمصادره المتعددة - كثيرا من الشخصيات التي عاشت يوما ما تجربة شبيهة بتجاربهم"^(٢)، ولعله من الممكن التعامل مع الشخصيات الموظفة ضمن المحاور الجاهلية التالية:

١ هشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، (١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

٢ المصدر نفسه، ص ٢٠٢-٢٢١.

- أصحاب العلاقات.
- الشعراء الصعاليك.
- الشعراء الضوسان وغيرهم.
- النساء.

ولا تدعي هذه الدراسة أن من أهدافها الإحاطة بكل ما جاء من رموز تندرج تحت المحاور السابقة، وهذه نظرة سريعة لبعض هذه الشخصيات التي تتردد - نسبيا - أكثر من غيرها، تاركا التوسع في النظر والتحليل النصي للفصل الأخير من هذه الدراسة و بالمقدار الذي يناسبها.

أصحاب العلاقات

وتاليا بعضا منهم حسب كثرة توظيفهم في النصوص المعاصرة التي تشملها حدود الدراسة بشكل تقريبي، مع غاذج موجزة لاستدعائهم في الشعر العربي المعاصر وتوظيفهم رمزيا وشعريا فيه.

• امرؤ القيس

لم تحظ شخصية جاهلية بالناية والاهتمام كتلك التي طالت الشاعر الجاهلي امرؤ القيس ابن حُجر - الملك الضليل -، ولم تقتصر هذه العناية على أشعاره، بل طالت سيرة حياته بمراحلها المختلفة والمتعددة، و وجد الشاعر المعاصر في شخصيته رمزا قادرا على التعبير وحمل أجزاء مشابهة لتجربته المعاصرة، فتعددت الدلالات والرموز، وثار النقاش والجدل حول الحكم على هذه الشخصية، فتجاذب الشعراء الرمز ما بين شخصية العابد اللاهني، والماجن الضليل، وبين الكلوم الموتور والناذر نفسه للثأر، ولعل ثراء هذا الرمز وتعدد جوانبه الدلالية لم يكن كافيا ليجعل منه "ما يمكن أن نسميه (غودجا رمزيا تراثيا) كشخصية الحلاج من التراث الصوفي، و شخصية صلاح الدين الأيوبي من التراث التاريخي، و شخصية المتنبي من التراث الأدبي، و شخصية السندباد من التراث الأسطوري الفولكلوري، حيث شاعت هذه الشخصيات في نتاج شعر ائنا المعاصرين حيث يندر أن نجد شاعرا معاصرا لم يستخدم واحدة منها في قصيدة أو أكثر من قصائده"^(١).

وفي ديوان الشعر العربي المعاصر عدد كبير من النصوص والدواوين التي استعارت شخصية امرؤ القيس - شعرا و حياة - أشهرها على الأغلب التوظيف المتعدد لها في نصوص

١ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، (١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

الشاعر عز الدين المناصرة التي حظيت بعناية عدد كبير من النقاد والدارسين تناولوا هذه النصوص بنظرة متأملة تكشف عن جوانب الجمال والوعي الفني لدى الشاعر بالإمكانات المتاحة من خلال هذه الشخصية، نذكر منها دراسة علي عشري زايد لديوان "ياغب الخليل" في كتابه "قراءة في شعرنا المعاصر"، وخالد الكركي في كتابه "الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث"، وعبد الله رضوان في كتابه "ديوان امرؤ القيس الكنعاني"، وغيرها الكثير، وستولي الدراسة بعض تلك النصوص شيئا من العناية والنظر في الفصل الثالث الذي يتناول الحديث عن آليات التوظيف.

ولعل في نص الشاعر المصري الدكتور محمد أحمد العزب "معلقة جديدة لامرئ قيس جديد" مثالا على استدعاء امرئ القيس عبر معلقته الشهيرة، ويستطيع الناظر في المعلقة أن يتبين الحد الكبير الذي بلغه العزب في التوظيف، يقول:

... فقا نبك.. حتى نيل الثرى، ا و نوحل..
في ذكريات المكان.. إلى اللامكان
بسقط الصياح على الأزز.. في الحد
بين خيام الخليل ا و غرناطة الأمل ا و القدس،
لم يعف رسم الحيات.. أ من الزمن المستباح الرديء المدان
ترى بعرجل الجهل ا فوق الشفاه، ا و تحت الطيالس
حدا لغز الخيال، ا و حدا للذال البيان.
وفوقنا علي صحابي بهد، ا يقولون: لا تبك فوق الطلول
وقد عرفوا ا أن دمعي ا يصبر على جسد الأرض
جرحا كبيرا ا و يعلق في كل جرح محاذ.. ا أمان الأمان!

.....

كدأبك.. من أم صابر : يغفر على رشيها العذاب
و يصحو على مقاتيها حنان الحنان
و جارتها أم ياسين : تأتي الأومة للعار أو للهوان
إذا قاتنا / في الزمن وراء
تضوع نارا نبيلًا نبيلًا.. صهيل العنان
ففاضت دموع القصائد بحرا.. : يقفيه بالنصب الشاطئان

.....

الأرب يوم.. : يدارة يونيو
و لاسيما يوم موت اليمام / و غص البنان
لبست التخلي قميصا / و عابت كيف يصير الرجال - النساء
و كيف تصير الحدود - الإماء
و كيف تصير الرؤوس - الدنان
و يوم عقرت التراب الحميم / و راوغت فيه اقتحام الطعان
فظل العذارى يدافعن / و رغم انكسار الحصور
رغم انكفء السماء على الأرض / حتى استوى السهم و الناهدان

.....

و يوم دخلت على الوطن (الحدز)، ! خدر النقاض
و الغزل المنحوي القصد / صرت رطان الرطان
و مال الغيظ بند. / في الشروح - البغايه / و تنهما معا
في حواشي متون الدخان
و قلت لكل الناسي : (او مثلك بلوى طرقت
فالهيته عن حضانة غيري، / و ناحت على ظلي نجمتان

.....

وليل ، كموج الهزائم | أرخى علي سدولا، سدولا
وراوغت الصفتان
فقلت: | ألا أيها الليل أننى أصبح | وما الصبح عفوًا، بأمثل منك
فأردف قنا | و نه مهان مهان!
ليالك من ليل فقد طويل | كأن النجوم | بأمراس حزن
إلى صم يأس | تشير إلى القدس
والقدس تتحل في (أورشليم)
ويكي الأذان | ويكي الأذان | ويكي الأذان

.....

وقد اعتدي | والمغول يجوسون في رثي | بقيد الأوابد
وغد الجنان
مكرًا مفرا يكرًا أفرًا | ويقبل أدير
يلتحم السر والبط | وقد . ركيكا . ركيكا .
ويقرا (توراة فتح جديد) ، و نقرأ نحن

تواشيع محو كيان الكيان^١

لقد كانت المعلقة الجاهلية حاضرة كاملة في وجدان الشاعر المعاصر، فلم يترك مكانا، أو اسما، أو حدثا، أو فعلا ورَدَ في معلقة امرئ القيس إلا ونجد الشاعر المعاصر قد تنبه إليه و استخدمه بشكل ناضج بعد أن استطاع أن يسقط عليها أبعاد تجربته الشعرية، عبر توظيف واع لعشرات أبيات المعلقة، توظيفا فنيا يضيق المقام عن تحليله ؛ لحاجته لوقفه مطولة مع نص طويل نسبيا.

• عنترة بن شداد العيسبي

لا تقل شخصية الفارس الجاهلي عنترة بن شداد تميزا في الحضور و التوظيف عن شخصية الملك الضليل، وهذا ما يدفني لترجيح النظر فيها في المبحث الذي يُعنى بتوظيف السَّير الجاهلية في الشعر العربي المعاصر، ذلك أن سيرة عنترة الفارس التي تنقلها الرواة و السَّمار كادت أن

١ - العزب، محمد أحمد (١٩٩٥)، الأعمال الشعرية الكاملة، فوق سلاسل أكتيني، ط١، مصر، ص ٢٤١-٢٤٧

تحول هذه الشخصية إلى رمز أسطوري، ونجده في هذا المقام رمزا متناميا واسع الدلالة و الإيحاء، و متعدد الصور من نص لآخر و من شاعر لآخر، فهو: البطل المُخلص المنقذ، و هو: العبد المظلوم و فارس الحرية، و هو: " المقاتل من أجل الدخول في قبيلة " (١)، و هو: البطل العاشق، حتى إن بعض الشعراء وظفه توظيفا مضادا لحقيقته على أنه رمز للفساد و الاستبداد و العربي الضعيف المتخلف (٢)، و من الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية الشاعر مدوح عدوان في نص له بعنوان " قصيدة ينقصها شهيد " يقول فيه:

ما غادر الشعراء إلا بيروت من متردم
و قصيدتي لم تكتمل
ما زال ينقصني شهيد
ما زال نصف القول محتقنا
ويحرق بي فمي
ما زال باب الجرح مفتوحا
وهذي الأرض لم تقرب دمي (٣)

نجد الشاعر في النص السابق يتكئ على صورة عترة و معلقته فاستعار منه قوله:

هـل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم
و لقد شفى نفسي و أذهب مقمها قبل الفوارس و يك عترة أقدم (٤)

و نرى شخصية عترة بكل تفاصيلها و أخبارها تمتد على طول ديوان الشاعر محمد القيسي الموسوم " مجنون عبس " لتشكّل محورا مرحليا عاما، إلا أن عترة البطل الذي يخوض الصعاب و يقتحم الأحوال و يقارع الأبطال نراه ينتهي نهاية مغامرة تماما عن تلك التي انتهى لها عترة بن شداد في الموروث، يقول القيسي على لسان عترة في رسالة لمحبيته:

أخبروها أنه الآن بلا سيف أو رماح
و أخبروها

١ الكركي، المصدر نفسه، ص ٥٤.

٢ انظر: صورة عترة في نصوص نزار قباني، و التي تشير الدراسة إلى بعض جوانبها في مواضع من الفصل الثالث.

٣ عدوان، مدوح (١٩٩٢)، أبدا إلى المنافي، ط١، دار الملتقى للنشر، قبرص، ص ٥٨.

٤ دبران عترة العبيسي، (١٩٩٢)، شرح: يوسف عبيد، ط١، دار الجبل، بيروت، ص ١٣ و ما بعدها.

عن جوادي الذي نحروا
ووزعوا أطرافه على القبائل
واخبروها عني
عن فتى عيس،
كيف مالت به أخيرا
الأرصقة والأغني.
كيف تنقر عينيه ضعاف الطيور
وتشرب من صدره
لقالق السيان^(١).

إن الألم الذي يتكاثف فوق صدر الفلسطيني جراء القتل والنفي وإحساس الضياع و
التشرد، يجعل من المنطقي أن يصل التحول إلى صورة عترة، الذي ما هو عند القيسي إلا
الفلسطيني المستضعف والمطالب بدور البطولة والتضحية، والفلسطيني الذي يعيش اغترابا
كبيرا، ويحلم بنصر يخرج من رحم الهزيمة، لذا يمكن أن نجد مبررا للصورة التالية التي يقول
فيها القيسي:

أفاق عترة إذن يعد صباح الغارة
ورأى أن الأشياء سواسية،
وقد أخذت تكهة واحدة
فسحب على وتر الاضلاع،
وغنى،
كيف دكت و سويت
ثم صفت
على طبق من رمل وفوضى
حيث شباك على عتبة
أو ينتصب باب بأبهاء وخيلاء
أمام احتناء قوس^(٢)

١ القيسي، محمد، (١٩٩١). مجنون عيس، ط ١، منشورات وزارة الثقافة، الأردن-عمان، مطبع الدستور التجارية، ص ٦٤-٦٥.

٢ القيسي. مجنون عيس، مصدر سابق، ص ١٠٧-١٠٨.

إن محاولة عقد مقابلة بين عترة في الموروث الجاهلي وعترة المعاصر تكشف عن حقائق كثيرة تُبرز حالة التردّي والإخفاق والضعف المزوج بالألم التي يعيشها البطل في واقعنا المرير.

طرفة بن العبد

وجد الشاعر المعاصر في شخصية الشاعر والفارس الجاهلي طرفة بن العبد رغم حياته القصيرة، وأحداها القليلة، رافدا تراثيا قادرا على حمل جزء كبير من تجربته المعاصرة بعد أن اكتشف تقاطعات كبيرة بينه وبينها، فتوقف عندها واستدعاها - حياة وشعرا -، وشكل منها رمزا ودلالات متعددة، فزأها محورا مرحليا عند علي الجندي - كما سبق بيانه في الفصل الأول - الذي انتفع من موقف القبيلة والأقارب من طرفة والمتمثل في الرفض والإفراد، في الوقت الذي يرى خالد الكركي في طرفة رمزا للحيرة واستشراف المستقبل، وأزمته تكاد تكون وجودية، فهو "لم يتحول إلى رفض الجماعة، بل ارتد نحو الأسئلة الكبرى عن الحياة والظلم، وتراجع نحو العتب والإسراف" (١)، يقول علي الجندي في قصيدة "طرفة في مدار السرطان":

إلى خدرك يا خولة أمضي جانبا
طالباً بعض الحنان
حالما أن النقي دفنك الموعود بالراحة
أو "نقص يوم الدجن" أو
نسيان يوم الحرب
أبام ثمست بذاتي والطعان
وإذا قالوا جهاراً: "من هي؟"
خلت أنا..
لكنني اليوم جبان
عرفت أوردتي طعم الهوان. (٢)

١ الكركي، الرموز التراثية، مصدر سابق، ص ١١٢.

٢ الجندي، طرفة في مدار السرطان، ص ٣٥.

وفي النص الذي أخذ منه هذا الجزء أمثلة متعددة على توظيف معلقة طرفة، كذلك الجعل الشعرية الموضوعة بين علامتي التنصيص، حيث استعارها الشاعر من بعض أبيات طرفة بن العبد التي يقول فيها:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أني عنيت فلم أكسل ولم أتبلد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب بيهكة تحت اجباء المعبد^(١)

و يظهر التحول البطولي ضعفا وهوانا صريحا عند الجندي مقارنة بطريقة في الموروث الجاهلي تماما كالتفسير الذي رايناه عند عترة المعاصر وللأسبب ذاته، ويستمر الشاعر في توظيف الشخصية التراثية فيعمد إلى استعارة موقف الشعور بالاعتراب في الأهل والقبيلة المفضي للانغماس في شرب الخمر وإدراك الملذات حتى نبذته العشيرة، يقول:

"إنني أعرف أني صرت وحدي.
إنني افردت أفراد البعر
صرت كالجدوم في أهلي
فمن دنياي.. غوري"^(٢)

في تناص صريح مع قول طرفة:
فما زال تشراني الخمر ولذتي - وبمعي وإتفاقي طريقي ومتلدي
إلى أن تخامتني العشيرة كلها وافردت أفراد البعر المعبد^(٣)

ويستمر الشاعر المعاصر في الإفادة من شخصية طرفة وتحديدًا في الجزء الذي يتحدث فيه عن الإحساس بالآلم والظلم الواقع من الأهل وذوي القرى الذي أغرى كثيرا من الشعراء لاستعارته توظيفيا، كما في نص سليل لممدوح عدوان يقول فيه:

والأسر أرحم من تجرب أهلنا
- إذلال ذي القرى أشد مضاضة -
والقتل حيثما أهوى
لكي لا نشتهي عيشا مع الأعداء
صرنا نشتهي موتا على أيديهم^(٤)

١ ديوان طرفة، ص ٤٧. و انظر: التبريزي، شرح القصائد المشتركة، محمد محي الدين، ط ١، ص ٧٨ وما بعدها.

٢ الجندي، المصدر السابق، ص ١٥.

٣ ديوان طرفة، ص ٤٣. التبريزي، شرح القصائد المشتركة، محمد محي الدين، ط ١، ص ٧٨ وما بعدها.

٤ عدوان، ممدوح (١٩٩٢)، أبدا إلى التافي، ط ١، دار الملقى للنشر، قبرص، ص ٥٨.

و يلتقي في نصه السابق مع البيت الذي يقول فيه طرفة:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند^(١)

عمرو بن كلثوم

يُعتبر عمرو بن كلثوم رمزا تراثيا هاما من رموز بث الحماسة والإقدام لدى الشعراء المعاصرين، و رأى كثير منهم فيه رمزا للعربي الحرّ الراض للإهانة والإذلال، وفي الوقت ذاته صونا للتعبير عن القوة والشدة، وهو كثير من أصحاب المعلقات حاضر في وجدان الشاعر المعاصر بحقيقته وشعره، فمن حقيقته: موقفه البطولي الراض للنيل منه وإهنته كما حاول عمرو بن هند في الحبر المشهور فقام عليه وقتله، وأما شعره فقد كان مصدرا خصبا للشاعر المعاصر للاتفايح به في التجربة المعاصرة من خلال اقتباس المضمين والمعاني المشتركة التي وجدت في معلقته كذلك التي يقول فيها:

ألا هي بصحكك فأصبحنا ولا تبقي خمور الأندرينا
أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا نخبرك اليقينا
بأننا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قدروينا
ونشرب إن وردن الماء صفوا ويشرب غيرنا كدرا وطينا
ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا
إذا بلغ القطلم لنا وليد تخسر لسه الجبابر ماجديننا
لنا الدنيا ومن أضحى عليها ونبطش حين تبطش قادرينا^(٢)

ومن أستدعى عمرو بن كلثوم في نصوصه المعاصرة الشاعر أحمد دحبور في "حكاية الولد الفلسطيني" حين عبّر عن الرقص المطلق لواقع التخاذل والانتهزام وتحوله نحو الثورة والغضب لتحقيق العزة والحرية، فقال:

١ ديوان طرفة بن العبد، ص ٤٩. التبريزي، شرح القصائد العشر، ج: محمد محي الدين، ط ١، ص ٧٨ ومبناها.
٢ القرشي، جمهرة أشعار العرب، ج ١، ص ٢٨٧-٤١٥. التبريزي، شرح القصائد العشر، ج: محمد محي الدين، ط ١، ص ٢٨٤ ومبناها.

أنا العربي الفلسطيني
أقول وقد بدلت لساني العاري بلحم الرعد
ألا لا يجهلن أحد علينا بعد .
صرفنا منذ هل الضوء ثوب المهد
و أقمنا وحوش الغاب مما تبت الصحراء
رجالا لحمهم مَرَّ و رملا عاصف الأنواء. ^(٦)

ومن استدعى هذه الشخصية بشكل واسع الشاعر المعاصر حيدر محمود في نص له عنوانه "نشيد الغضب" استمد عنوانه ومضمونه من الدلالات الثورية والأفعال البطولية التي تتركز بها معلقة عمرو بن كلثوم و يبقه آت في الفصل التالي من الدراسة.

زهير بن أبي سلمى

أكثر الشاعر المعاصر من توظيف شخصية زهير بن أبي سلمى عبر الاستدعاء الصريح والمباشر لأشعاره وحكمه التي جذبت إليها أنظار الشعراء، ووجدوا في تجربته الحياتية، ونظراته المتأملّة للكون مصدرا هاما من مصادر التجربة الشعرية المعاصرة، وهذه النظرة نجدها عند سميح القاسم الذي التقط أفكار زهير عن الحياة والموت وأسقط عليها بعدا عصريا يناسبه، يقول:

" رأيت المتأيل . .
وما كان أعشى موابا"
لصوص وراء لصوص
يجيئون بالأدمع السينمائية
اختصري الوقت
صحراء
هذي أكاليل وردهم الاصطناعي
فوق قبور بنيك. ^(٧)

١ دحبور، الديوان، حكاية الولد الفلسطيني، ص ٢٠١.

٢ القاسم، في سرية للصحراء، ص ١٠٥.

ونرى في النص السابق أن الشاعر سميح القاسم يستدعي زهير بن أبي سلمى بشكل تناصي عبر استحضار بيت شهير من معلقته الذي يقول فيه:

رَأَيْتَ الْمَالِيَا خَبَطَ عَشَوَاءَ مَنْ تَصَبَّ هَتَّهْ وَمَنْ تُخَطِّي يَعْمَرُ فِيهِمْ^(١)

الأعشى

وجد الأعشى كغيره من أصحاب المعلقات من يستدعيه، ويقف يبكي بين يديه ويشكو الضعف والمهانة والتحولات التي تعيشها الأمة، عبر رصد توظيفي يبين "كيف تهاوت القبيلة، وتهدم حوضها، وأن علوج المعجم قد داست الذؤابة، والأمير والشيوخ غافلون"^(٢)، وهذه المعاني نجدها حاضرة في نص للشاعر حبيب صادق بعنوان "بكائية لأعشى قيس"، يقول فيه:

رحى الخمر فاستقرت في العروق الحمية
تهدم حوض القبيلة، داس الذؤابة منها
علوج المعجم
ولم يتخ ساعد، فالسلاح كثير ولكنه
قابع في الحواشي الجليد
وخيل بكر فما تنفك تطحنها
جنود كسرى بذئ قار وتندثر
حتى تلت. .
فصار الشعر مرثية
تبكي على أعشى قيس وهو يتحجر^(٣)

إن الانعكاس الحاد في الحقائق والصور التراثية خلق نوعاً من المفارقة التي نجحت في تعرية صورة الواقع الأليم، ومكنت الشاعر المعاصر من الوقوف على سلبيات عصره، كما ساعدت الصورة الغائبة للشخصيات الجاهلية المستدعاة عبر التحولات التي خلعتها الشاعر المعاصر على حياتها وشعرها في إيصال الفكرة المعاصرة بتقنية عالية.

١ التبريزي، شرح القصائد المشهورة، ص ١٢٧ وما بعدها، و الجمهرة ١: ٢٩٦.

٢ الكركي. الرموز التراثية، مصدر سابق، ص ١٢٤.

٣ صادق، حبيب (١٩٧٣)، في زمن القهر والغضب، دار للعودة، بيروت، ص ٢٧-٢٨.

و بعد، فهذه جملة من أصحاب المعلقة الذين وظفهم الشاعر المعاصر في نصوصه، بأشكال توظيفية متعددة يقي بينها لاحقاً، ومع ذلك فإن هناك أسماء أخرى، كليد، والناينة، نالت حظاً أقل من التوظيف والاستدعاء، وقد نجد لها حاضرة عند شعراء عرب خارج حدود الدراسة الكاثية.

الصعاليك

افتتن كثير من الشعراء المعاصرين بظاهرة الصعلكة وبشخصيات الصعاليك الجمالين، وأكثروا من استدعائها بشكل جماعي معتبرين الصعاليك ككل رمزا واحداً، أو بشكل منفرد ضمن أشهر أعلام الصعلكة في ذلك الزمان، ووجد الشاعر المعاصر في الصعاليك رمزا قادرا على حمل البعد الاجتماعي من تجربته، فكان الصعلوك رمزا للرفض الاجتماعي سواء رفض ما يسود هذا المجتمع من قيم ومبادئ، أو الخروج عليه واعتباره رمزا للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية السيئة والتفاضل الطبقي المجحف بين أبناء المجتمع الواحد، أو حتى رمزا للتشرد والضياع.

وتعددت الدلالات والإيحاءات التي انتفع بها الشاعر المعاصر من هذه الشخصيات وفقاً لرؤيته الخاصة، مكثرًا من استدعاء الشنفرى، وعروة بن الورد، وتابط شرا، وغيرهم، وتاليا بعض نماذج ذلك التوظيف.

الشنفرى

لقد حقق صاحب لامية العرب حضوراً و تميزاً لا يقل شأنًا عن حضور لاميته، وتناقلت الكتب حياته وأخباره بشكل كاد أن يتحول معه إلى بطل أسطوري، وأغرت تجربة الشنفرى الشعرية والاجتماعية كثيرا من الشعراء لاستدعائه وتوظيفه، ولعل أوسع الدلالات التي حملها رمز الشنفرى يتمثل في فكرة الثأر والانتقام، ولا غرابة بعد الأوضاع السياسية والاجتماعية التي كانت تسود الوطن العربي في منتصف القرن الماضي والمتزامنة مع الثورة الشعرية المعاصرة.

ومن أشهر النصوص الشعرية - على كثرتها - استدعاء وتوظيفاً لشخصية الشنفرى ذلك النص الذي أبدعه سميح القاسم والموسوم بـ "انتقام الشنفرى"، وهو نص طويل تلقاه كثير من النقاد بالبحث، وقدم له الشاعر بحديث خاص عن هذه الشخصية لتبدأ بعدها رحلة الانتقام من خلال ربط جسور التواصل بين الشنفرى القديم وقريته الجديد، فيقول:

أبذ كرفي الشرب بالشر؟
لا بأس.. حسي شبت على مسغبة
وحسي رضا الضيع والسيد واليد
والأم الرثة المتربة
وحسي "أم العيال" الرزوم
وذكر الصعاليك والأغربة
أبذ كرفي الشرب بالشر؟
لا بأس..
مما وهبت أرد الهبة

.....

بشر، جن، إله
يستبح المضمرا
وبرى ما لا يرى
شنفري
سيم خسفا وهوانا فأنرى
شنفري...
أقسمت أحزانه أن يتارا
ألف ويل يا شبابا
يا إسلامان.. يا كل الوري
ألف ويل من عذاب الشنفري
و انتقام الشنفري..^(١)

يحاول القاسم أن يظهر قسوة المجتمع الذي يعيش فيه عبر تقاطعات مع قسوة مجتمع الصعاليك الجاهلي، فظهرت صورة "الضيع" و "السيد" و الأم المتربة و "الأغربة" لترسم صورة لهذه الحياة القاسية التي ينظر الشاعر إليها بالرفض والرغبة في التآمر عن فرضها عليه.

١ القاسم، جهات الروح، ص ٥-٧.

و هناك من استدعى لامية الشنفرى - لامية العرب - و قام بتوظيفها بشكل شبه مستقل عن صاحبها كما في نص من المجموعة الكاملة للشاعر علي الفزاع بعنوان "لامية الحجر".

تأبط شراً

مع هذا الصعلوك كان الاسم وحده مثيراً و دافعا لتوظيفيا للشعراء المعاصرين، و مثله حياة الصعلوك و ارتباطاتها الاجتماعية و البيئية الأخرى، و التقف كثير من الشعراء اسم تأبط شراً و وظفوه بدلالات يصعب حصرها أو الوقوف الدقيق عليها، فمنهم من جعله تأبط خيراً، و منهم من جعله تأبط شراً، و منهم من جعله تأبط حجراً، و إن كانت الدلالة العامة مرتبطة بالثورة و الخروج على المجتمع و السلطة.

و نرى الشاعر حيدر محمود في نص له بعنوان "في انتظار تأبط شراً" يأمل أن يأتي جيل يتعلم كيف يعيش بروح الانتقام و الثورة، و يخرج منه من يقود هذه الأمة للثورة على القيم الاجتماعية الفاسدة التي تسودنا لتحقيق حياة أفضل، فيقول:

و نعلمهم شعر تأبط شراً..
و نعي فيهم حب الصعلكة
المرددة على الأشياء
فمسي أن يتأبط
ولد عربي.. ما
في بلد عربي.. ما
في زمن عربي.. ما
"شراً" و يغير وجه الصحراء^(١)
عروة بن الورد

من أشهر شخصيات الصعلاليك، وأكثرها توظيفاً في الشعر المعاصر، و لعل ذلك نابع من طبيعة هذه الشخصية، فهي بالإضافة لحملها الدلالات المسايقة التي حملتها شخصيات الصعلاليك تتميز بدلالة خاصة تتمثل في القيادة الثورية، إذ من المعروف أن عروة كان يلقب بعروة الصعلاليك

١ محمود، حيدر (٢٠٠١). الأعمال الكاملة، في انتظار تأبط حجراً، ط١، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ص

لجمعه إياهم وقيامه على أمرهم^١، فأصبح رمزا ثوريا مشبعا بالدلالة والإيحاء، ورأى فيه البعض رمزا للقيادة الثورية التي قد تفشل بسبب تغير أو ضعف المنتمين إليها وتقديهم لمصالحهم الخاصة على المصالح العامة، في تقاطع مباشر مع خبر عروة بن الورد وخروج أصحاب الكيف عليه، كما في نص توفيق زياد الذي يقول فيه:

يا أنت يا عروة يا ابن الورد..

يا من عاش حتى شاف

ما يفعل أصحاب الكيف

قل لنا

هل هكذا الدنيا؟

أجبنا

قل لنا

هل هكذا الناس؟..^٢

يحاول الشاعر أن ينظر في بعد اجتماعي معاصر يتمثل في انقلاب و تحول حاد طرأ على الناس وحفظهم للفضل عبر استدعائه لخبر عروة بن الورد مع أصحاب الكيف الذين جحدوا ما قدمه لهم من معروف حتى كاد يقتلهم ويسترد ما أعطاه لهم.

ومن تناولوا الصعاليك بشكل عام وعروة بن الورد بشكل خاص الشاعر علي فودة في نص له بعنوان "الصعاليك يجوبون الشوارع" و "عروة بن الورد يسقي النخلة"، وسيرد عرض لبعض مقاطعها في الفصل التالي من الدراسة.

أما الشاعر المصري أحمد سويلم فإنه يرسم لعروة بن الورد صورة عصرية تعكس الحالة النفسية للشاعر، فعروة يعود لمحبوبته يبكي بين يديها ويشكو إنكار القبيلة له، ويظهر الحزن وال ألم الذي يعتريه بعد التحولات العجيبة التي يراها في هذه الحياة، يقول سويلم في النص الذي أسماه "أحزان عروة بن الورد:

١ انظر: ديوان عروة بن الورد، المقدمة.

٢ توفيق، زياد (١٩٩٤)، كلمة إلى عروة بن الورد، ط٢، مطبعة أبو رحمون، حكا، ص ١٢٣.

يؤنسني في ليلي التوحش و الغزو-
يزرع في الصحراء نخيلاً.. إليه أفيء
و أغمض عيني..
أحلم أني بصدرك طفل الترهج..
- أنكرتني القبيلة منذ ولدت..
طاردتني القبيلة.. ضج بي الشعر والشعراء
رميت القبيلة بالشوك.. و الإلفك
- تطلب رأسي -
منح أبهى القلائد للفاترين..
ارغمت بصدرك يار حبة الصدر.. لذت بعينيك
سيفي جفونك
شعري من وجنتيك يضيء..^(١)

إن حالة الاغتراب التي يعيشها الشاعر المعاصر نجد صداها في التجربة التراثية عند عروة بن الورد الذي خلعت القبيلة وقدمت من دونه عليه، فالوضع الاجتماعي للشاعر المعاصر لا يثقل الماعن إحساس عروة بالوحشة جراء موقف القبيلة، وتبقى المحبوبة الملجأ الأخير للهروب من هذا الواقع

الأعلام الهذلي

وهو من الأعلام المغمورين مقارنة بجن سبق، وليس له ذلك المقدار من الحضور والتأثير^(٢)، عاش حياة الصعاليك وحمل صفاتهم، ولما قتل أخوه قام في ثأره، ومن الشعراء الذين تنبهوا لهذه الشخصية الشاعر خالد أبو خالد، وأظنه أطلع على حياة الأعلام وشعره و وجد فيه رمزا قادرا على التعبير عن تجربته الخاصة عبر المشترك الذي عبر عنه في قوله:

١ سويلم، أحمد. (١٩٩٨)، الأعمال الشعرية، قراءة في كتاب الليل، أحزان عروة بن الورد، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٠٠.

٢ هو: حبيب بن عبيد الله الحنفي، أحد صعاليك هذيل وكان يمدو على رجله هدوا لا يلحق واشتهر بشفته المشقوقة. وله شعر مجموع في ديوان الهذليين، أخوه صخر بن عبد الله الملقب بصخر الفتي خلعتة وشدة بأسه وكثرة شره، قتل بنو المصطلق من غزاة، فنهض الأعلام لثأره. انظر: الأغاني، تج: عبد الستار فراج، طبعة دار الثقافة، ج ٢٢، ص ٣٨٠ وما بعدها.

يا زائري...
يا عجبلي
فليس في الإبريق قطرة من زيت
وليس في مزودتي طحين
ماذا أعد للعشاء غير حفنة الحصى؟
ماذا لدى الفقير
غير جلده؟
وعظمه؟
وحزمة من الأنفاس مطلقة؟
وذكرت أهلي بالعراء
وحاجة التبعث التوالب
المصريين على التلاد اللامحين إلى الأقارب^(١)

نرى الشاعر قد عبّر عن حالة الصعلكة والفقر التي يعيشها من خلال استحضار حياة الفقير التي عاشها الأعلام الهذلي، وكذلك عبر استحضار شعره الذي يقول فيه:
رفعت عيني بالحجاز إلى أناس بالمساقب
وذكرت أهلي بالعراء وحاجة التبعث التوالب
المصريين من التلاد واللامحين إلى الأقارب^(٢)

والنصوص الشعرية المعاصرة التي وظف أصحابها شخصيات الصعلاليك كثيرة يفتق المفا من ذكرها، بل إن كل رمز منها يصلح لإقامة دراسة خاصة ترصده و توضيح مختلف جوانب توظيفه.

الشعراء الفرسان وخيرهم

ويتدرج ضمنهم مختلف شخصيات الشعراء والفرسان الذين لم يذكروا في المحاور السابقة، ومع أنهم يشكلون أكبر محاور الشخصيات الجاهلية إلا أن عناية الشاعر المعاصر

١ صدوق، راضي. (١٩٩٤)، ديوان الشعر العربي في القرن العشرين، (علاء أبو خالد / كلمات من البعد الرابع)، ط١، دار كرامة للنشر، روما، ص ٧٢٤.

٢ الأغاني، ج ٢٢، ص ٢٨٠. وديوان الهذليين ج ٤، ص ٧٧.

كانت موجهة لأصحاب العلاقات والشعراء الصعاليك أكثر من سواهم، وتراوح توظيف هذه الشخصيات بين التوظيف المتكامل والمعمق الدلالة لها، والي بعض اكتفى عند توظيفه للشخصيات المكونة لهذا المحور بالذكر المجرد والسطحي لها بشكل متناثر، وفي الأغلب مجرد حشد من الأعلام دون إعطائها الفاعلية الدلالية التي يمكن أن تستوعبها.

ولن تدعي هذه الدراسة استقصاءها لجميع الشخصيات الجاهلية المكونة لهذا المحور، وإنما ترصد عددا من التمازج التي تمثل التجربة الواعية للرمز التراثي الجاهلي، وعددا من التمازج التي تمثل توظيفا سطحيًا ومباشرًا لعدد آخر من هذه الشخصيات بالشكل الذي يبين المدى الذي انتفع به الشاعر المعاصر عند توظيف الشخصيات الجاهلية.

السموأل

كثيرا ما كان يرتبط استدعاء سموأل - وهو يهودي - باستدعاء صاحبه امرئ القيس في توظيف لذلك الجزء الذي يجمع بينهما في الخبر التاريخي، إلا أن هناك من الشعراء من اكتفى باستدعاء سموأل وحده، وتحوّل لرمز مطلق للوفاء^(١) والأمانة، وتحوّل كذلك إلى رمز للتنصحية في سبيل الالتزام بالمبدأ.

ومن الشعراء الذين وظفوا رمز سموأل عز الدين المناصرة، الذي كان توظيفه لهذا الرمز مفارقا للرواية التاريخية فراه يأخذ اسما يهوديا معاصرا ويتحوّل إلى تاجر أسلحة وهو الذي ضحى تاريخيا بابنه للحفاظ على أسلحة امرئ القيس، يقول المناصرة:

يا امرأ القيس

إن شئت قوطاج، لأبد من شوكتها

ولأبد أن تعفو قبل الوصول

يشد ذراعك رملي

يناديك قبل

يا امرأ القيس إن سموأل تاجر أسلحة

١ في الخبر أن سموأل بن هريظ بن عديا، صاحب الحصن المعروف بالأبلق من تبعاء مشهور بالوفاء، ذلك أن امرأ القيس لما سار يريد قيصر نزل على سموأل بعد إيقاعه بيني كتلة على أنهم بنو أسد، وكراهة أصله لذلك وخرقه عنده، فأودع عنده دروعا وابنته وماله وخرج، فأراد الحارث بن ظالم الحصول على ما لامرئ القيس فلم يستجب سموأل، فأخذ الحارث لينال له كان في القنصر، ولما يس من سموأل قطع ابنه نصفين. انظر الخبر في: الأغاني، ج ٢٢، ص ١٠٨ - ١١١.

و اسمه صموئيل
و البلاغة سيف عتيق كسول
دمها خدر من كحول
و دمي من جراح الخليل.^(١)

لقد كان الشاعر موفقاً في توظيف الحدث التاريخي، واستطاع أن يحول السموال إلى رمز لليهود المعاصرين الذين ما هم إلا قتلة و تجار أسلحة لا ذمة لهم ولا وفاء، و محذراً امراً القيس المعاصر الذي يرمز للرئيس الراحل ياسر عرفات من الوثوق بهم و بوعودهم و كلماتهم المعسولة.

سحيم بن وثيل الرياحي
كان تضمين الحجاج بن يوسف الثقفى لسيم الرياحي المشهور الذي يقول فيه:

أنا ابن جلا و طلاع التايأ متى أضع العمامة تعرفوني^(٢)

سببا في اشتهار هذه الشخصية و مدعاة لكثير من الشعراء المعاصرين لتوظيفها، و وجد فيه رمزا للبطولة و الفخار و دلالة على قوة الشكيمة، و لم يقتصر توظيف هذه الشخصية على الدلالة العامة إذ إن هناك من عكس الصورة و خلق منها مفارقة ليان حالة الضعف و الانهزام كما فعل عمدوح عدوان في نص له بعنوان " الطاووس " يقول فيه:

كذبت عليك لما قلت إن الخيل تعرفني
و يعرفني كذلك الليل و البداء
و إن الناس.. كل الناس،
إن أضع العمامة يعرفوني
فارس التاريخ و الصحراء..
و إنني إن أضع تلك العمامة

١ المناصرة، الأعمال الكاملة، حصار قرطاج،

٢ لسحيم بن وثيل بن عمرو الرياحي الخطلي التميمي، شاعر مخضرم، عاش الجملية و الإسلام، و ناهز عمره المائة، كان شريفا في قومه قبل الذكر، له أخبار مع زياد بن أبيه و غالب بن مصصة والد الفرزدق. انظر غيره: الأغني، ج ١٣، ص ١٣٤.

افقد كالبدر في الظلمة
أنا كذباً خسوت جناحها
فلا نقص الذباب
ولا أضافت في عيون النادين بكاء^(١)

لقد عمد الشاعر لحشد مجموعة من الدلالات التوظيفية من مختلف المصور لتأكيد الفكرة المحورية التي يرغب في التعبير عنها، والجانب الذي يتصل بالدراسة هو ذلك الاستحضار لببت سحيم السابق، ولا أظن الشاعر قصد استحضار الحجاج بن يوسف الثقفي، إذ إنه لا رابط يجمعه بشكل مشترك مع فارسين كالمتنبي وأبي فراس الحمداني المستدعين في النص، ويبدو منطقياً أن يكون الموظف في النص هو سحيم.

و في نص آخر نجد الشاعر نزار قباني يوظف شخصية سحيم توظيفا متناثرا مع حشد من الرموز الأخرى في قصيدته التي يقول فيها:

فأنت مزروعة في كل قصيدة قالها شاعر
منذ جميل بثينة ..
و طرفة بن العبد ..
وعروة بن الورد ..
و كساحم ..
وسحيم ..

ورامبو .. ولوركا .. و بابلو نيرودا
وأنت المسؤولة عن كل قصيدة اقترفتها
و كل امرأة عشقتها و كل فضيحة اشعلتها...^(٢)
عبد يفوت الحارثي

ذلك الفارس و الشاعر الجاهلي الذي قطع أسروه شربانه فتزف حتى الموت، الذي تحول ذكره عند كثير من الشعراء إلى رمز للأسر و الموت و القداء، و رمز للنهاية المساوية، فارتبط بتقديم التضحيات.

١ عدوان، مدوح، (١٩٦٧)، الظل الأخضر، وزارة الثقافة، دمشق، ص ٤٦-٤٧.

٢ قباني، تنويعات نزارية على مقام العنش، ص ٨٧.

و هذا الرمز نجده بالدلالة السابقة حاضرا عند عز الدين المناصرة في المقطع الثاني من قصيدة " طريق الشام " الذي عنوانه: " عبد يغوث الحارثي " ، معبرا بإسلوبه الخاص عن النهاية والموت الذي صبغ حياة الشاعر فيقول:

أقول وقد قطعوا شرياتي و مروا
على جهتي... واستراحوا على رثي الميت..
أقول وقد تركني المدائن تحت الخطر
وصرت سفيرا لجوعي وفكري ونومي
على طاولات المقاهي وخوفي من المنظر
حديثي عن الأمة الساكنة
غنائي عن الجموع والثورة الغامضة
كأنني أرى مجزرة...^(١)
المرقش الأكبر

عمرو بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس من بني بكر بن وائل، الشاعر الجاهلي المتيم الذي أحب ابنة عمه أسماء، وقد استدعى بعض الشعراء هذا الرمز سيرة و حياة أكثر مما استدعاه شعرا، فقد وجد الشاعر المعاصر في قصة المرقش مع مولاه الهذلي الذي غدر به وتخلّى عنه بعد أن أيقن أنه هالك رمزا دلاليا معبرا عن الغدر، فما كان من المرقش إلا أن كتب أبياتا على رحل ذلول الهذلي يوصي ذويه بالثأر له.

و قد استحضّر الشاعر عبد الرحيم عمر هذه الشخصية في نص بعنوان " المرقش في أيامه الأخيرة " ليكشف من خلال الهذلي عن الغادر الذي يستحق الرثاء، لأنه لا يعرف قسوة المستقبل حين يُحكم عليه، ، ، ، ولا يريد المرقش أن يكون بادئا بغدر. . . ، فبدت قصيدة الشاعر المعاصر رثاء للنبيل الذي مثله المرقش في زمن يكسو فيه الفرح الكاذب كل شيء و يستحق الزمن وصف " زمن الاندال "^(٢)، يقول عبد الرحيم عمر:

١ المناصرة. الأعمال الشعرية، لمخرج من البحر الميت، طريق الشام، ص ٢١٥.

٢ الكركي، توليف الرموز التراثية، ١٦٩.

فليكن يا هذلي
أض في أمرك هذا زمن الأندال
يستلون عين الشمس من جفن الأصيل
غامت الدنيا فلا مولى بولي أو وني
كلنا السارق عين الشمس، كل شرطي
يسرق الفرحة و البسمة و الفاتنة الحلوة منا
مثما يسرق القانون و الدستور.. كل هذلي
قاتل دون قتال، و قاتل^(١)

ورقة بن نوفل

وهذه الشخصية لا تنتمي للشعراء ولا للفرسان، وقد استدعى بعض الشعراء المعاصرين شخصية ورقة بن نوفل بشكل سلبي تظهر فيه بصورة العاجز، الراض تقديم العون و النصرة لدعوة الحق.

التفت الشاعر أحمد دحبور لهذه الشخصية التراثية الجاهلية التي بقي الحديث عنها لاحقاً، و قدم لها بمقدمات تعطي انطباعاً خاصاً عنها كذلك الذي يقول فيه: " كان رفض الجاهلية و شرورها . لكنه لم يتخذ على ما أعلم موقفاً إيجابياً واحداً، و نصب بينه وبين الجاهلية جداراً . و لم يشعر بما حدث " ^(٢)، يقول دحبور:

رسالة توجي
الأفواه مقبلاً، شرارة كاهنة في اللات
أو بحيرة تغور من دم القرابين؟ استفق
لعله الناموس: ها ذي قار تلقى النار
لأنم تحرق
ناموسك الخفي (لو تظهره) يسفه الشرور
يزدري ضلالهم^(٣).

١ عمر، عبد الرحيم، (١٩٨٩)، الأعمال الكاملة، أغاني الرحيل السليع، منشورات مكتبة عمان، ص ٢٨٢.

٢ دحبور، أحمد (١٩٨٣). الأعمال الشعرية، حكاية الولد الفلسطيني، دار العودة، بيروت، ص ١٥٠.

٣ دحبور، حكاية الولد الفلسطيني، مصدر سبق، ص ١٥٢.

النساء

مع أنه يمكن إدراجها ضمن شخصيات المحور السابق إلا أنني فضلت أفراد النساء الجاهليات في محور مستقل، وقد قام كثير من الشعراء المعاصرين بتوظيف رموز وشخصيات النساء الجاهليات اللواتي ذكرهن الشعراء في قصائدهم كخولة عند طرفة، وفاطمة عند امرئ القيس، وعلة عند عنترة العبيسي، وغيرهن توظيفاً هامشياً طغى عليه حضور الرجل الجاهلي، إلا ما خلا من بعض النماذج التي طرقها الشاعر المعاصر عن وعي مسبق تعرض تالياً لأشهرها.

الخنساء

لا مشاحة في إدراج هذه الشخصية في هذا المقام، ذلك أن كثيراً من الشعراء كان يعي تماماً أنها من المخضرمين، وأن استدعاه لها سيكون مقتصرًا على الفترة الجاهلية من حياتها وشعرها، واشتهرت الخنساء بكثرة مراثيها وأحزانها الشديدة على أخويها صخر ومعاوية، فغدت رمزاً للحزن والبكاء وتحولت مراثيها إلى نغمة حزن استطاعت أن تمتد من الجاهلية إلى العصر الحاضر دون أن تفقد شيئاً من تأثيرها في النفوس.

ومن الشعراء الذين التفتوا للإمكانات التوظيفية لهذه الشخصية مدوح عدوان، فعمد لاستدعائها في نص له عبر فيه عن رفضه واستيائه من يحاول دفعه لنسيان قتلاه وموتاه في تعريض موقف ورافض لأي دعوة لتنلسي أو تجاهل القتل والشهداء من هذه الأمة، فيقول:

يذكرني غروب الشمس بالقتلى
 بمن من ليلى انطفأوا
 وتجم فوق أعيننا وحوش الليل
 تأتي الشمس أن تأتي مع الريح
 فيفرق في الظلام المرشيطان يتسبح
 ويجهش حولنا فوج التماسيح
 يدوم بكاؤهم جيلاً
 ولولا كثرة الباكين حولي
 ما نعت نسوة الفاحشين ضحى
 ولا عشنا بلا شمس
 ولا جاء الرجال في أثواب نسوتهم

لنُسوفي صدى مِيتي
بكر الدهر لا يأتي لنا بعد
فبعد اليوم لا يأتي سوى الأَمس
سأذكر ما حيت جدار قبر
لم يخلف نخوة الفرسان في نفس

لقد نجح عدوان في التعبير عن الفكرة التي يحملها عبر شخصية الخنساء بصورة فنية متكاملة مستفيداً من إمكانيات هذه الشخصية حياة وشعراً، ووصل حداً رأى فيه الرجال ترتدي ثياب نسائها و تحاول دفع الخنساء لنسيان مِيتها مستحضراً لمضمون بعض الأبيات التي قالتها الخنساء في رثاء أخيها صخر كذلك التي تقول فيها:

يُزرقني التذكر حين أُمسِف أصبح قد بليتُ بفروط نكسي
على صخر و أيّ فَنسى كصخر ليوم كرهية و طعمان حلس
بذكرني طلوع الشمس صخر أو أذكّره لكل غروب شمس
ولولا كثرة اليّاكين حوي على إخوانهم لقتل نفسي
فلا والله لأأنالك حتى أفارق مهجتي ويشقّ رمي^(١)

ليلى العفيفة

و اسمها: ليلى بنت لكيز بن مرة بن أسد، من ربيعة بن نزار^(٢)، وهي من الشخصيات الجاهلية التي جذبت الشعراء المعاصرين لتوظيفها لاسيما في موقف الاستغاثة والاستنجا الذي حرّك ذات المشاعر في مواقف مشابه عاشها الشاعر المعاصر، فغدت ليلى رمزاً للمرأة العربية الحرة الواقعة تحت ذل الأسر، و الصارخة المستغيثة، التي إن وجدت من ينجدها - ابن عمها البراق - في الجاهلية، فإنها لا تجد من ينقذها في هذا الزمن.

ولعل أكثر ما جذب الشعراء المعاصرين لها ذلك الشعر الذي استغاثت به من أسرها بابن عمها البراق حين قالت:

١ ديوان الخنساء، تحقيق: كرم البستاني، ط٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢، ص ١١٨-١٢٠.
٢ انظر ترجمتها: شعراء التصارية، لويس شيخو، ص ١٤٨، شواعر الجاهلية، ص ٢٩٥، الأعلام، ج ٥، ص ٢٤٩.

ليست للبراق عينا فتري ما أقاسي من بلاء وعنا
عذبت أحتكم يا ويلكم بعذاب النكر صباحا ومسا^(١)

ونجد هذا المعنى حاضرا في وعي الشاعر عبد الله الشحام في نص له بعنوان "إلى والدي بمناسبة موته رحمه الله" في محاولة منه للتعبير الخاص عن طقوس الحزن والأسى التي عاشها ومن معه في فقد أبيه، فيقول:

... ولذكر الفقيد
في أول طلوعنا الجبل
محملين بالبضاعة والمال والذهب
قالت الفتاة: عذبت أحتكم يا ويلكم
فلنذكر الفقيد^(٢)

وتبدو تجربة استدعاء ليلي العفيفة أعمق وأنضج عند الشاعرة فدوى طوقان التي لاحظت تشابها في التجربة الخاصة مع تجربة ليلي في نص لها يأتي الحديث عنه في الفصل التالي من الدراسة تقول فيه:

ليست للبراق عينا
آه يا ذل الإمرار
حنظلا صرت، مذاقي قاتل
حقدي رهيب . موغل حتى القوار
صخرة قلبي وكريت وفورة نار^(٣)
أميعة أم تأبط شرا

و مع أن الغالب على الشعراء المعاصرين استدعاء الصعاليك والاكتفاء بإشراك الرموز النسائية المتصلة بهم بشكل جزئي أو هلمشي، فإن هناك من الشعراء من اهتم بهن في الإطار

١ شيخو، لويس (١٩٦٧)، شعراء التصورية قبل الإسلام، ط٣، دار المشرق، بيروت، ص١٤٩.

٢ الشحام، عبد الله (١٩٧٦)، تهليل للمجيء الثاني، ط١، عمان، ص٢٤.

٣ طوقان، الأعمال الكاملة، الليل والفرسان، ص٥٣١.

العام لتوظيف الصعاليك، و اختلفت الدلالات من شاعر لآخر لعدم وضوح الدلالة التراثية لبعض تلك الرموز.

وهذا دافع لاختيار أميمة الفهمية - أم تلبط شرا - كنموذج لهذا التوظيف، ففي نص لعلي فودة سبق ذكر جزء منه نجد أن التحولات المعاصرة هي التي جعلت الشاعر يستدعي رمز أميمة، إذ إن عروة بن الورد الذي كان يقوم على أمور الصعاليك لم يعد قادرا على أن يقدم لهم شيئا، و يلجأ إلى أم تلبط شرا ليستجدي منها الطعام له وللصعاليك، محاولا من هذا الافتراق في الحقيقة التراثية أن يغمز بالرجل / القائد العربي المعاصر الذي غدا عاجزا لحد استجداء العون من النساء، يقول فودة في ذلك النص:

أميمة
إنّا جميع يا أميمة، فأعطنا
مما أعطاك الله..
هاتي لو فئات الحيز
لو بعض العظام.^(١)

يبدو أن المقصود بالصعاليك في النص السابق هم أبناء فلسطين / العربي المكوم، ولا يبدو أن هناك غموضا بهذا التأويل، حتى يطالع المتلقي رمز "أميمة" الذي يشير سؤالا عن حقيقة الرمز، فمن هي أميمة في الدلالة التراثية؟ وما دلالتها في التجربة المعاصرة؟ إن دلالة "أميمة" التراثية غير محددة أو متفق عليها في الوعي المشترك بين الشاعر والمتلقي، وهذا الغموض انتقل إلى تحديد المدلول المعاصر لأميمة التي يخاطبها الشاعر في النص السابق التي أظنها الدول العربية الغنية التي تخلت عن واجبها تجاه القضية الفلسطينية، ولا تقدم لأبناء فلسطين حتى الفئات.

عبلة ابنة عم عنترة

وهذا نموذج آخر لاستدعاء المرأة مع أن المتعارف عليه في غمط الاستدعاء هذا أن ترافق الشخصية الرمز الذي ارتبطت به كما سبق بيانه في الحديث عن أم تلبط شرا، و تبقى الإشكالية الكبرى في التعامل مع هذه الشخصيات في القدرة على تحديد الدلالة التراثية و الدلالة المعاصرة لتحديد القاسم المشترك بينهما و الدافع للتوظيف، و يعود الأمر للشاعر في محاولة تفسير الدلالة الجديدة لتلك الشخصية.

١ فودة، علي. الأعمال الشعرية، الصعاليك بجويون الشوارع، ص ٤٦٤.

و في نص بعنوان " كوايس الليل و النهار " للشاعرة فدوى طوقان نراها تقوم باستدعاء شخصية عبلة و ترمز بها لفلسطين المحتلة / الأم الفلسطينية و تستدعي عنترة و ترمز به للفلسطيني الثائر على الاحتلال و تحرري حوارا بين العاشق (عنترة / الفلسطيني)، و المعشوقة (عبلة / فلسطين)، تقول في جزء منه:

الجند . الجند أظل أدور.. أدور.. أدور

عنترة العبي ينادي من خلف السور

— يا عبلي تزوجك الغربة و إني العاشق

— لا ترفع صوتك يا عنترة ويلي.. ويلي

— أنا ابن العم و عرق المبن

— يا ويلي.. عنتر تحبني في أجفاني.

يسمعتك الجند، يراك الجند

— يا عبلي دعيني أطمع من زيتون العينين دعيني

لا تقصيني عن زيتونك لا تقصيني

— طوقات الجند على بابي ويلي ويلي

— يا عبلة ياسيدة الحزن خذي زهرة قلبي الحمراء

— الجند على بابي و يلاه

خبي رأسك..

خبي صوتك

— و بنو عبس طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء^(١)

لا يخفى على المتأمل في النص السابق أن عنترة رمز للمقاوم الذي يريد أن يقدم روحه لتحرير وطنه (فلسطين)، وعبلة ترمز للوطن / المرأة الفلسطينية التي تحرس و تخاف على عنترة / المقاوم من الأعداء، مع الإشارة لموقف بني عبس / الأخوة و الأهل الذين طعنوا المقاومة في ظهرها و غدرها عوضا عن أن ينصروها.

١ طوقان، الأعمال الكاملة، ص ٥٨٢.

المبحث الثاني: توظيف الدلالات الجاهلية

شكلت الجاهلية بمختلف أبعادها جزءاً مهماً وأصيلاً من مكونات الهوية العربية، و الجاهلية التي نقصدُها هي تلك الفترة من تاريخ العرب بكل ما فيها من أبعاد وأغاط مختلفة، مشكلةً اجتماعها انعكاساً لتلك الصورة التي رسمتها الكتب و المصنفات التي نقلت لنا صورة الحياة قبل الإسلام بأدق تفاصيلها، وأخبارها.

إن محاولة الكشف عن العلاقة بين الدال والمدلول عند التلفظ بمصطلح الجاهلية هو المقصد الذي تسعى الدراسة لكشفه من خلال استقراء دلالات المصطلح كما عبرت عنه النصوص الشعرية المعاصرة، وتشمل بشكل تقريبي كل ما يتصل بالحياة الجاهلية، فيمكن أن تتجسد في الانطباع العام للعادات و التقاليد الجاهلية والأغاط الاجتماعية المتصلة بها، وقد تكون انعكاساً للحياة الدينية بشتى أشكالها، أو قد نراها في صورة أخرى تمثل الطابع البيئي العام الذي هو الصحراء بمختلف مكوناتها وعناصرها الساكنة والمتحركة.

تعتبر عملية رصد الدلالات الجاهلية في الشعر المعاصر حسب التصور السابق أمراً متشعباً ويحتاج لمزيد من التخصيص والدراسة المتعمقة، ولما كان الغرض من الدراسة بيان إمكانيات الانتفاع بالموروث الجاهلي في الشعر المعاصر يبدو أن التعامل المقبول مع هذا المحور من الفصل يمكن أن يحقق الغرض منه باختيار أبرز النماذج التي تبين هذا النمط من التوظيف، فوقع الاختيار على شاذج من الدلالات التالية:

١. الدلالات الاجتماعية

٢. الدلالات البيئية

٣. الدلالات الدينية

أولاً، الدلالات الاجتماعية

حظي المجتمع الجاهلي باهتمام كبير من النقاد والدارسين، وازداد هذا الاهتمام مع التغيرات الاجتماعية التي طالت الحياة الجاهلية بمقدم الإسلام وموجة الفتوحات التي نجم عنها تمازج حضاري واسع النطاق فتشكلت ثنائية ضدية من الحياة الجاهلية والحياة الإسلامية، وكانت النظرة المنبثقة عنها للجاهلية نظرة سلبية، تحولت معها إلى عنوان للقيم والأخلاق والعادات والتقاليد المرفوضة والمضادة للتقدم الحضاري والرفعي الاجتماعي بما فيها من ضرور ومفاسد وظلم وتناحر.

واشتهرت الحياة الاجتماعية الجاهلية بطابعها القبلي وبما تحمله من مضامين وأفكار أبرزها طابع العنصرية القبلية ومفاهيم الولاء والانتماء التي شذت إليها كثيرا من الشعراء المعاصرين فكانت القبيلة أبرز الدلالات الاجتماعية التي وظفها الشاعر المعاصر.

١ - القبيلة

استحوذت فكرة المنظومة القبلية على جل اهتمام الدارسين، وشكلت بعاداتها وتقاليدها ونظامها المتبع سياسيا واجتماعيا واقتصاديا أصدق صورة للحياة الجاهلية التي بنيت أصلا على مجموعة من الوحدات التي تسمى القبيلة، وأعطى الشاعر المعاصر القبيلة أهمية كبيرة ومساحة واسعة في نصوصه للتعبير عن المضامين الاجتماعية التي يحملها، ولعل كثيرا منها ارتبط بالصعاليك الذين سبق الحديث عنهم، وتباينت مواقف الشعراء من القبيلة وتعددت الرموز والدلالات، ومن أشهرها اعتبار القبيلة كنظام رمزا للفساد والقسوة والظلم الاجتماعي باعتبار السيادة فيه قائمة على سيطرة العنصر الذكوري وتهميش تام للمرأة وهضم حقوقها، ومعادلا للأنظمة الجائرة المستبدة.

وحملت القبيلة دلالات خاصة ارتبطت بالبعد العاطفي للشاعر الذي رأى في القبيلة عدوا للعاشق المحب، وأسرا للعواطف، الأمر الذي دفعه لتوجيه الدعوة -خاصة للمرأة- للخروج على تعاليمها والتمرد على تقاليدها وأعرافها المتخلفة المناقضة للتقدم الحضاري.

هذه الدلالات السابقة نرى بعضها منها حاضرا عند علي الفزاع الذي يخاطب محبوبته في نص له بعنوان (في انتظار فرس العيب) محرضا إياها للخروج على القبيلة وتعاليمها، لتصبح كريمة سخية في الحب دوغما خوفا من القبيلة التي لا تتقن إلا الحبحر على العواطف، يقول في تحريضه:

أريدك جلجلة
وأصيلة
غرين فوق الحواجز
فوق الحدود
وفوق عنان القبيلة
وكالغيث كوني ولودا
وكوني سخية^(١)

وإذا كان الشاعر في النص السابق هو الذي يدعو المرأة للتخلي عن الخوف من القبيلة والخروج على سلطتها، فإنا نرى المرأة عند مازن شديب هي التي تدعو محبوبها للتخلي عن الخوف من القبيلة، وعدم التواني والتردد في الهوى؛ لأنها وصلت في الحب حدا لن تتحرج بعده من إعلان حبها وتحدي التعاليم والعادات القبلية، يقول:

تعال
سأكتب لك الصحراء والفتك
... النخيل...
نخلة نخلة
وأنت
تفني في الحقول
ونكتب لي الينابيع..
نبعا نبعا
وأعلن أمام مضارب القوم

١ الفزاع، علي. (١٩٩٦)، الأعمال الكاملة، نبذة الليل الأخير، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ص ٢٤٥-٢٤٦.

أمام القيلة كلها
اسمك وصوتك وملاحتك
وأرفع عالي عتكت
فهل تأتي؟؟
تعال... (١١)

أما الشاعر نزار قباني فإن له موقفاً من القيلة يمكن أن نصفه بالعدائي، وهذا الموقف يبرز في كثير من نصوصه، حتى غدت الصورة العامة للقيلة عنده صورة قائمة، ونوعاً من العار والانتهاك بالنقصان، ويعتبرها رمزاً للتخلف والارتداد عن الحضارة وطوراً من أطوار العصور المظلمة كما يقول في قصيدته المطولة "بليس":

أين السموات؟
والمهلهل؟
و الغطاريف الأوانل؟
قباثل أكلت قباثل
....

وأقول: إن حكاية الإشعاع أسخف نكتة قلت
فنحن قبيلة بين القباثل
هذا هو التاريخ يا بليس
كيف يفرق الإنسان
ما بين الخداق والمرايل؟ (١٢)

١ شديب، حازن. (٢٠٠٥)، أساور وخوام، أنا الفجرية لقناديك، عمان، ص ٢٠٩.

٢ قباني، نزار (١٩٨٢). بليس، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ص ١٠٦.

و لا يكفي بازدراء القبيلة و الغمز بها، بل ينال من الجاهلية ككل، يقول:

ها نحن يا بلقيس
ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية
ها نحن ندخل في التوحش
و التخلف و البشاعة و الوضاعة
ندخل مرة أخرى.. عصور البربرية^(١)

هنا نسأل عن علاقة القبيلة و دلالاتها السلبية بالحالة القائمة التي يعبر عنها الشاعر، ليتبين لنا أن هاجس نزار قباني في النص السابق هو بيان الصفات القبلية السلبية و الهمجية السائدة في الدولة المعاصرة، فحين تتحول الدولة إلى قبيلة و تمارس هذه الدول تجاه بعضها ما كانت تمارسه القبائل الجاهلية من عداوة و سطوة فإن الإنسان المعاصر يدخل مرحلة التخلف و الجهل من جديد.

و يقول في نص بعنوان "التنقيب عن الحب" يرسم فيه صورة بشعة للمجتمع القبلي:

في الأربعينات
كان الجاهليون قانعين بجاهليتهم
و ذكور القبيلة قانعين بذكورتهم
أما نساء القبيلة
فكن يحلن مع النوق
و يسحقن بالمهاج مع البن^(٢)

و من الدلالات الاجتماعية الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر: (المكان الجاهلي)، و رغم تعدد الأماكن الجاهلية و تردد أسمائها في نصوص الشعر الجاهلي إلا أن الشاعر المعاصر قد خصص بالتوظيف تلك الأماكن التي كانت تشكل محورا اجتماعيا هاما لدى العربي الجاهلي و محطة لعدد من الوقائع الاجتماعية التي كان لها شأن كبير، و من نماذجها:

١ المصدر السابق، ص ١٥.

٢ قباني، نزار (١٩٩٦)، تنويعات فزارية على مقام المشق، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ص ١٨٠.

٢ - سوق عكاظ

من أعظم أسواق العرب في الجاهلية، وكان أقرب ما يكون للمتدنى الاقتصادي والثقافي والاجتماعي في ذاك الزمان، يقصده البعيد والقريب، فيلتقي الشعراء والخطباء والشرفاء وغيرهم، يتبادلون الخطب والأشعار والأخبار، ويشهدو منافع لهم، ولعل اهتمام الشاعر المعاصر بهذا المظهر الاجتماعي نابع من ارتباطه بكيار الشعراء وفحولهم.

و اختلفت دلالات استحضار هذا الرمز من شاعر إلى آخر ما بين توظيف مواز لصورته التاريخية المشرقة وآخر مضاد، ومنهم الشاعر مدوح عدوان الذي استدعى من سوق عكاظ صورة البيع والشراء للعبيد، فرأى في الشعوب الصلابة الخاضعة لاستبداد بعض الحكام الذين ينظرون للشعوب على أنها أتعام تباع وتشتري كما كانت الإبل والنوق تباع في سوق عكاظ لبيان مدى المجاهرة باستباحة أولئك الحكام لشعوبهم، وإصراره في الوقت ذاته على رفض ما سبق والدعوة للتغيير بالقوة والتضحية، يقول:

يا أيها الأهل الذين يعتون عكاظ

يلزمني شهيد

يا أيها الأهل الذين تراحموا في السوق

ساقهم الولاة كما تساق النوق

حولهم دعاة الأمر جوفاً صارخين

كما يصيح البوق

يلزمني شهيد^١

أما المصري أحمد سويلم فإنه يعد لرسم صورة للسوق يبرز فيها ما كان يجري فيه من لقاء للمحبين، وشعراء يبدعون، و ثارات تزول أو تنور، وفي خضم هذا التمازج الحركي والصوتي يطلق الشاعر دعوة للصمت، فزمان الحداء والشعر قد ولى ولم يعد لنا إلا أن نستذكر الماضي ونبكي عليه، يقول في نص بعنوان "سوق عكاظ":

١ عدوان، مدوح (١٩٩٢)، أبداً إلى اللغافي، ط١، دار المنفى للنشر، قبرص، ص ٦١.

أَجَلْ الآنَ هذا الحِداء
تَرْخَى القَوافِلُ أنْ تَلْكَأَ في الظِّلِ
حَتَّى يَتَمَّ لِقَاءُ المَحينِ
حَتَّى أَرَى الشَّعْرَاءَ يَمِيلُونَ نَحْوَ القَبَابِ
قَبِيلِ الرَّحِيلِ..
أَجَلْ الآنَ هذا النَّدَاءُ العَلِيلِ
إِنهَا السُّوقُ تَنْفُضُ.. هَلْ مِنْ سَبِيلِ
وَالْقَصَائِدُ تَنْزِفُ أَحْرَفَهَا مِنَ الطُّولِ
وَنَارُ جَدِيدٍ يَتَوَرَّ.
وَنَارُ قَدِيمٍ يَزُولُ..
أَجَلْ الآنَ هذا الصَّرَاخُ..
إِنهَا السُّوقُ مَهْدُ الحِكَايَاتِ
تَعْصِفُ حِينًا بِفَرَسَانِهَا الفَاحِشِينَ
وَحِينًا تَفَاخَرُ بِالقَاعَدِينَ
وَلَا شَيْءَ يَبْقَى سِوَى دُمَعَاتِ الصَّغَارِ
بَنَّا.. بَنَّا.. ذَكَرَى الدِّيَارِ^(١)

ثانياً، الدلالات البيئية

لم يكن اهتمام الشاعر المعاصر بالبيئة الجاهلية يقل شأناً عن اهتمامه بالمجتمع الجاهلي نظراً لذلك التقارب والتداخل الحيوي بين المجتمع والبيئة بشكل عام، وما ذكرت البيئة الجاهلية إلا واستدعى ذكرها حضور الصحراء التي برزت بصفات البساطة والقسوة، وأصبحت رمزا دلاليا للمشاق والصعاب التي يعيشها الإنسان.

الصحراء

تكاد الصورة العامة للبيئة الجاهلية تكون متقاربة في مخيلة الشعراء المعاصرين، وفيها نرى الصحراء ماثلة برمالها وقفارها و وهادها، و وحوشها وضوايرها، وتسمع أصوات الرهبة والقسوة تردد في جنباتها، وتتداعى في الذهن رحلة الإنسان للمجهول في حر النهار وبرد الليل.

١ سويلم، الأعمال الشعرية، قراءة في كتاب الليل، سوق عكاظ، مصدر سبق، ص ١١٨-١١٩.

ومن الشعراء الذين أفاضوا في استدعاء البيئة الجاهلية وعلى الخصوص البيئة الصحراوية الشاعر سميح القاسم في ديوانه الذي أسماه (في سرية الصحراء) الذي اتخذ منه وسيلة للتعبير عن مشاعر الغضب والقسوة، والإحساس بالتشرد والخواء الذي اعتري نفسه في رحلة الشاعر الشاقة بحثاً عن الحرية، يقول في مقطع من السرية:

صحراء!

بَحَّتْ ذِرَاعُ الصَّوْاعَةِ

وَمَا مِنْ "غَفَارٍ"

وَمَا مِنْ "قَضَاعَةٍ"

صحراء!

هَلْ تَمْنَحُنِ الصَّدَى صَخْرَةً؟

وَهَلْ تَوْصِدِينَ الْمَدَى مَرَّةً؟

هَلْ تَنْعَمِينَ عَلَيَّ بِقَرْنِ غَزَالٍ؟^{١٩}

وتتكرر ذات الصورة لكن بازدياد في التعبير عن الألم والمعاناة عند الشاعر علي الجندي عبر رحلة الذكريات والتداعيات التي تصل بالشاعر إلى نهاية مفاجئة، يقول:

وَمَرَّتْ ذِكْرِيَّاتُ الْبَيْدِ فِي بِلَالِي

عَزِيفَ رَمَالِهَا بَدْمِي قِرَافِي دَهْمِي الْغَالِي

و... مَوْتِ؛

كَانَتْ الْكُتُبَانُ فَحْمِيَّةً

وَكَانَ الْجُوعُ فِي أَحْدَاقِهَا غَوْلًا

وَكَتَبْتُ أَسْبَحَ فِي مَجْرَى الْوَهَادِ

الْحَقِيقَ مِنْ أَشْوَاقِي التَّكْبَلُ مَقْتُولًا^{٢٠}

١ القاسم، سميح (١٩٨٥)، في سرية الصحراء، ط١، دار الجليل للنشر، عمان، ص ١٩.

٢ الجندي، علي، طرفة في مدار السرطان، ص ١١.

ثالثاً، الدلالات الدينية

كان التحول الذي طال الجاهلية بمقدم الإسلام تحولاً تليماً و كلياً لأن الرسالة المحمدية جاءت لتخرج الناس من الظلمات إلى النور، وهذا المطلب انتقضت به المعبودات الوثنية والأصنام الجاهلية، واندثرت به المعتقدات الدينية الفاسدة، وكانت دعوة الإسلام للسمو بالعقل البشري واحترامه أساساً ومطلباً لكل صاحب عقل وفكر. فنظر الشعراء إلى كل ما من شأنه الاستخفاف بالعقول والتراجع من النور إلى الظلمات عودة صريحة للجاهلية وانقلاباً عن الحق إلى الباطل.

وتعددت الدلالات الدينية الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه، وكانت متقاربة لحد كبير، ولعل من أشهرها وأوسعها على الإطلاق "الأصنام"، بل إن بعض الشعراء خصّ أصناماً بعينها بالاستدعاء والتوظيف.

١- الأصنام

تعددت أصنام الجاهلية وتعددت أسماؤها، وتوحدت نظرة الشاعر المعاصر لها فجعل منها رمزا لعصور الظلام والقسوة، واعتبرها تراجعاً عن الحق والعدل، وعودة للظلم والباطل، ورأى الشاعر المعاصر في السلطة المطلقة لبعض القنات والحكام، والطاعة العمياء من قبل الشعوب لهم عودة لحياة الاستعباد والظلم. وهذا التحول يبرره الشاعر محمد علي شمس الدين بأن أحد الأصنام اختفى في الظلام في عام الفتح وبقي يتكاثر في الخفاء، ثم عادت الأصنام للظهور، يقول:

أبصرت علياً
يحمل سيفاً بتاراً
أطول من سيقين
ويفتح باب الكعبة
ما من صنم
إلا وثأوه من شدة خشيته
ما من وثن
إلا وأشار إلى صاحبه
يسأل: ماذا تفعل؟
إلا صنم ملموم

في زاوية سوداء ومنسية
أخفي عن سيف علي
رأس الحرية
ومضى يتناسل في الظلمات
كما يتناسل ابن الإنسان
كانت في ما أحسب،
تعجبه صفة الشيطان^(١)

وتختلف الصورة عند سميح القاسم الذي يفضل أن يعالج الأمر بطريقة الخاصة، فالظلم والباطل الذي يسود قد لا يرفع إلا ظلم مثله ونسوة أشد منه، ولا يرتضي أن يصبح عبداً وعبداً مستسلماً لأصنام العصر، لأنه ند لها ولا يقل شئاً عنها، فالشر لا يحارب إلا بالشر في هذا الزمان والظفر حليف لكل فاتك متأصل في البطش، يقول:

أناسليل اللات
أبي الإله بعل
عمدت في النيل والأردن والفرات
أناسليل اللات
أمشي وخلفي الشمس
إلى رحاب القدس
أمشي وظلي الليل^(٢)

ونرى الدلالة واضحة ومباشرة أكثر عند علي الجندي في رسم مشهد لواقع العلاقة بين بعض الحكام والمحكومين، والقائمة على الخوف والرغبة والاستعباد، كما يعبر عنها في النص الذي يقول فيه:

وانتمو على بساط الخوف راكمين مساجدين
بجلدكم ربيع كريهة من مقابر البلد

١ شمس الدين، محمد علي، منازل الفرد، ط١، الانتشار العربي، ص ٧١-٧٢.

٢ القاسم، سميح، (١٩٨٦)، ط١، شخص غير مرغوب فيه، دار الجبل للنشر، عمان، ص ٩٩.

أنوفكم تفرها البغاث دون أن يثور أيكم، يرد،
تطمكم على الألفية المرفوعة المراوح الحريز
و أنتم في سجدة دائمة وليس من يثور!
امامكم يقوم أهيل، الكبير
وراءكم وليده الصغير
و اللات والعزى، على كل مفارق الدروب
رؤوسكم عيونكم، شاخصة أحداقها
في ذلة القبور!"

يذكر الشاعر في نصه بعض أصنام العرب المشهورة "كهيل" و "اللات" و "العزى" التي
عادت من جديد لتتصب في الطرقات و الدروب و تجدد عصور العبودية.

٢- الأنصاب

هي: حجارة كانت حول الكعبة تنصب فيهل عليها و يذبح لغير الله تعالى، من الدلالات
الجاهلية التي ولقها الشاعر المعاصر، وجعلها رمزاً للمدعاء التي تهدر بالباطل، كذلك التي كانت
تراق في الجاهلية، وكان الدافع لاستحضار هذا الرمز مجموعة العوامل والأوضاع المساوية التي
مر بها العديد من الأقطار العربية. ونرى الأنصاب عند الشاعر محمود درويش تتشر على هيئة
أشجار في الطرقات، ولعله أيضاً يعرض بالتمثيل والنصب التي تتشر في كثير من المدن العربية
لبعض القادة والحكام الذين تسيطر فئة منهم على جل تفاصيل حياة هذه الشعوب، يقول:

أغنية مكورة هو النسيان، أغنية
تطارد ربة البيت احتفاد بالناسية
السيدة في السرير و غرفة الفيديو
وفي لونها الخاوي مطبخها
أنصاب هو النسيان..
أنصاب على الطرقات
تأخذ هيئة الشجر البرونزي
المرصع المدانج و الصقور"

١ المجندي، طرفة في مدار السرطان، ص ٦٠.

٢ درويش، محمود، (٢٠٠٤)، الأعمال الجاهلية، لا تعترف عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، ص ٧٣-٧٤.

أما عند خالد محادين فإن الأنصاب جزء من التاريخ و التراث الذي مل الشاعر من استذكار وقائمه و أيامه، وهو الذي يعيش اليوم واقع الانهزام، يقول:

سئمت قراءة التاريخ يا أحباب كم أسأم
و كم أبكي و كم أندم
و من قهري
أقلب صفحة التاريخ و الأنصاب و القبر
و أجثو مثلما يجثو على الأعتاب مهزوم
و أهتف من أساي المر، من يبعث ولو "خولة"؟
فما عادت تخدرني أحاديث الجولة.^(١)

لا يمكن أن نقف على دلالات الجمالية في صفحات معدودة، إلا أن الهدف الذي سعت له الدراسة تمثل في بيان جوانب انتفاع الشاعر المعاصر بتوظيف الدلالات الجاهلية في نصوصه الشعرية.

١ محادين، خالد (١٩٩٠)، الأعمال الشعرية، المؤسسة الصحفية للنشر «الرأي»، عمان، ص ٦٠.

المبحث الثالث: توظيف السبر والأيام الجاهلية

وجد الشاعر المعاصر نفسه في منتصف القرن الماضي أمام تحديات وهموم تتجاوز البعد الفردي والخصوصية القطرية، وتدفعه لاتخاذ موقف شمولي عام من قضايا الأمة، وبرز الصراع العربي - الإسرائيلي كأولوية مطلقة وهمّ مقدّم، وفي ظل التخاذل والانكسار وحالة الضعف العربي العلة حاول الشاعر المعاصر استلهاً التراث وسير الأبطال، والأعجاد الماضية في محاولة تعزية ومواساة للواقع الأليم من جهة، ولاستنهاض وتحفيز العزائم والهمم من جهة أخرى.

وكان للموروث الجاهلي ضمن هذا المحور نصيبه من التوظيف والاستدعاء إذ تنبه الشاعر المعاصر للإمكانيات والقدرات التعبيرية المتوافرة في هذا الموروث عبر وعيه التام بالمواقف المتشابهة والتجارب المشتركة فعمد إلى إعادة صياغة السبر والأيام الجاهلية بما يتناسب وخصوصية الواقع المعاصر.

إلا أن السبر والأيام الجاهلية كانت محدودة وضيقة، وتفاصيلها قليلة نسبياً، وهذا ما يبرر حالة التشابه البالغ حد التكرار في توظيف هذا النمط من الموروث، فنجد على سبيل المثال سيرة عنترة بن شداد فارس بني عبس تتكرر بشكل واسع يمكن أن نقول معه إن الغالبية العظمى من الشعراء الذين استخدموا تقنية التوظيف قاموا باستدعاء هذا الرمز، ولعل في حرب البسوس وسيرة المهلهل تكراراً أكبر وأوسع، وهذه نظرة في أبرز السبر والأيام التي كثر توظيفها في الشعر المعاصر على النحو التالي:

أولاً: السيرة، عنتره بن شداد

سيف بن ذي يزن

الزبياء

ثانياً: الأليام، البسوس

ذي قار

سيرة عنتره بن شداد

سبق الحديث عن عنتره ضمن توظيف الشخصيات الجاهلية في المحور الذي خُص به أصحاب المملكات، إلا أن هذا لا يمنع من عرض سيرته كبطل شعبي (فارسي، وشاعر، وعاشق) وجد في تفاصيل سيرته ما جعلها تتناقل من جيل إلى جيل بزيادة أضفت مبالغة إلى بعض تفاصيل الفعل البطولي، وهذا دافع لإعادة النظر في الدلالات الرمزية التي حملتها شخصية عنتره كما سبق بيانه.

ونجد سيرة عنتره مختزنة في نص للشاعر المصري فاروق شوشة، حاول فيه أن يبرز أهم جوانب هذه السيرة، مع كشف لأبرز القضايا المورقة والمحطات الهامة عند عنتره، فلجأ الشاعر إلى تقنية القناع للحديث بلسان عنتره العبسي الذي تظهر قضيته المركزية من باب شديد الأهمية ومطلب عظيم هو الحرية، ونراه في النص يحاول فتح بابها بفتحها الخاص المتمثل في حبه لعبلة، هذا الحب الذي أصبح يشكل صراعاً للتحرر والدخول في طور جديد من أطوار الحياة يقول:

"فداء وجه عيلني يهون كل شيء"

فداء ثراها بالاسم استدير للحنق

مقبلاً معانقاً

منطلقاً من ذلة العيش، ومن رق السواد في الجبين

منتصراً على الفضة، والذي

منفرداً... وتائها. (١)

وتظهر إشكاليات اللون - الأسود / الأبيض - وصراع الحياة / الموت أمام عنتره لتصبح التضحية هي الوسيلة الوحيدة للفوز بالحياة والحرية والمحبة، وتنلمي العلاقة بين عنتره العبد

١ شوشة، فاروق، (١٩٨٥)، الأعمال الكاملة، بيروت المحترقة، ج، الطبعة الثانية، القاهرة، ص ٢٤٧.

وحبه لعبلة الذي ينازعه فيه حب ثانٍ للحرية، فلا يجد خلاصاً لذلك إلا بأن يتوحد الحبان في حب واحد، يقول:

يا عبل... يا حريمي
يا أملا رف ودار واستدار في خفوق مهجتي
هددهته طفلاً على مدارج الثرى
وجبن شب
شبت الحياة في عروق صبوتي.^(١)

ولا تكمل السيرة إلا بوقفه مع فعل البطولة الذي يمارسه البطل، ويتحول عترة إلى رمز للصمود والتحدي، وهو مطالب بالتضحية من أجل الحرية ومن أجل المظلومين والعشاق، وتنأى صورة البطل حتى يصبح بطلاً لجميع العرب وأملاً للمضعفاء في استبدال النور بالظلام وتحقيق الحلم بالحياة، يقول:

تلقبني صحراء عمري واحة الأمان والسلام
تباركين في خطاي وقفة الصمود والإصرار والتحدي
وعنفوان ثورة العبيد حين يحلم العبيد بالحياة
ويسقطون دولة القبود والسلاسل
يدعون: ويلك عترة القدماء.. كن لنا
لعبلة المني، لعبس، للعرب
لكل مظلوم مطار د يقتاته الحمام والظلام!^(٢)
سيرة سيف بن ذي يزن

لعل البعض يرى في سيرة ابن ذي يزن جتبا يدخلها في باب الأسطورة، إلا أن التعامل معها في السيرة أمر مقبول ومعقول إذا ما استذكرنا الزيادات والمبالغات التي كانت تعلق وتراكم على سير الأبطال إلى أن تصل بهم حد الخروج عن الصفات والطباع البشرية إلى مكانه بأهرة تفوق الواقع في أحيان كثيرة.

١ شوشة، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص ٢٤٨.

٢ المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

ويرى خالد الكركي في شخصية سيف بن ذي يزن رمزا تراثيا غنيا بأخباره التاريخية ومسيرته الشعبية الغنية بالحكايات والأساطير، والتي تشكل جانبا كبيرا من مخزون الموروث التراثي الجفلي في اليمن. وغنى هذا الرمز نابع من احتمالات تفسيره من غير موقع "فهو رمز من أراد تحرير وطنه، لكن لجأ إلى قوة خارجية ما لبثت أن احتلت الوطن. لقد وقف بباب قيصر سبع سنين فلبى أن ينجده، فمضى إلى كسري فوعده وأنفذ الوعد لابنه فدخل الفرس بدلا من الأحباش، أما القصة الشعبية فهي خلط بين الأخبار وما تراكم من حكايات وهي غنية بالأساطير والشخصيات^(١). وتطلعنا هذه السيرة عند شعراء عرب خارج نطاق الدراسة تستحق النظر فيها^(٢).

أما عند شعراء مصر والشام، فإن تمجيد توظيف سيرة سيف بن ذي يزن كانت حاضرة بشكل متناثر عبر مخط التوظيف الإشاري البسيط كتلك الإشارات التي نجدها على سبيل المثال عند الشاعر نزار قباني، ولعل البعد الجغرافي بين مصر والشام مع اليمن هو الذي جعل الشاعر المعاصر ضمن حدود الدراسة يهتم بتقديم الموروث الأكثر ارتباطا ببيئته الجغرافية على سواه، يقول نزار قباني في نص له بعنوان "التغيب عن الحب":

في الأربعينيات

كان القمع العاطفي في ذروته ..

فأبو زيد الهلالي

كان رقيقا على المطبوعات

وسيف بن ذي يزن

١ الكركي، توظيف الرموز التراثية، ص ٧٩.

٢ ارتبطت شخصية سيف بن ذي يزن بالشاعر اليمني الدكتور عبد العزيز المقالح أكثر من غيره من الشعراء الذين استخدموا تقنيات التوظيف التراثي في أشعارهم، ومع أنه خارج الحدود المكانية للشعراء الذين تشملهم الدراسة، إلا أن أهمية تمجيدته الشعرية مع هذه الشخصية تفرس ذكرها ولو على حقل، فلك أنه «يخص سيف بن ذي يزن بديوانه» رسالة إلى سيف بن ذي يزن^٥، كما أنه جعل قصيدته «هوامش عميقة على نظرية ابن زريق البغدادي عنوانا لديوان آخر، وله ديوان «عودة وضاح اليمن»^٥، فكان سيف رمزا محوريا مرحليا هاما في مرحلة من مراحل حياة الشاعر يحدده بنفسه من ١٩٦١ إلى ١٩٧١، وظل فيه للدلالة على البني الباحث عن الحياة، ويظهر ذلك جليا في الجزء التالي من الديوان «يوميات سيف بن ذي يزن»^٥ ويحيل المقالح في هذه اليوميات إلى أسطورة السيرة الشعبية عن سيف وأخته من أمه الجنية وعادته الجنى ومحبيته.

للزيد: انظر: الكركي، ص ٨٠، ٨٦.

كان يستعمل سيفه في ذبح أي نهد يخرج على طاعة أمير المؤمنين^(١)

نجد في النص السابق أن الشاعر نزار يعمد إلى توظيف سيف بن ذي يزن بشكل مضاد لحقيقة السيرة المتناقلة، فهو يحول السيف السحري لسيف بن ذي يزن - الذي تقول السيرة أنه يعود لأصف خدام النبي سليمان عليه السلام - إلى أداة فاعلة في القتل و القمع، وحماية السلاطين الفاسدين، مع أن هذا السيف السحري نراه في سيرة ابن ذي يزن أداة للتحرر و الخلاص، ومبيلا للمحرية.

الزبىاء

اهتم كثير من الشعراء المعاصرين بسيرة الملكة الزبىاء، التي تذكر كتب الأخبار أنها حين قتل والدها الملك على يد "جذبة بن مالك الأبرش" احتالت للأخذ بشار أبيها، وكتبت تعرض نفسها ومُلكها على جذبة، ولما استشار جذبة خاصته وجد الرفض و التحذير من قصير بن سعد، إلا أنه لم يستمع لنصحه، وخرج للزبىاء التي أوقعت به وقتله، فعمد قصير إلى ابن أخت جذبة عمرو بن عدي بن نصر يحثه على الأخذ بشار خاله، واحتال له بأن جدع أنفه وأذنيه وجاء الزبىاء و أوهدها أنه هارب إليها من عمرو الذي لأمه على مقتل خاله، واشتغل لها بتجارة أغراها بأرباحها العظيمة، ثم احتال بأن أدخل رجال عمرو بن عدي ضمن خوابي تجارة الزبىاء وكنت نهايتها بأن امتصت سماً كان في خاتمها مفضلة الموت بيدها لا بيد عمرو^(٢)، وتفاصيل خبرها متعددة، ووجدت جاذبية عند الشعراء المعاصرين نظراً لكثرة الرموز و الدلالات التي حفلت بها ولعل أبرزها اعتبارها سيرة و رمزاً للخداع و المراوغة والثأر، ورمزاً للمرأة الداهية.

ومن الشعراء الذين وظفوا سيرة الزبىاء الشاعر المصري أحمد سويلم في نص استوحى عنوانه من دلالة الرمز الموظف وهو "خدعة"، يقول فيه:

يخرج عمرو
يطالب بالثأر...
ملاً جعبته بالحمز

١ قياتي، تنويعات نزارية على مقام المشق، مصدر سابق، ص ١٢٧.

٢ الأغاني، ج ١٥٠، ص ٢٥٧-٢٥٨.

وتراوده أحلام السكر
حين أوتته الزياء بعينها
رشت ضحكاتها دفئا... ورياحين
أدركه عمرو جبروته
طاف بعينها... يطلب صفحا
لكن الزياء
كانت سنبلة ماردة تصعد
في غزي الصحراء
تخمد صيحات الثار العربي...^(١)

في النص السابق نجد الشاعر يوظف من السيرة الجانب الذي يخدع فيه عمرو الزياء التي يجعلها رمزا للثار العربي المشروع لكن الخداع يظهر من يحاول القضاء على فكرة الثار العربي.

ونجد الزياء حاضرة في نص للشاعر المصري أمل دنقل ضمن مجموعة من الرموز الأخرى في نصه الشهير "البكاء بين زرقاء اليمامة" فرغم الحديث السابق عن الصورة الثنائية المركبة من رمز زرقاء اليمامة، ورمز عنترة العبيسي إلا أن الشاعر الذي جعل عنترة رمزا للمواطن / الجندي العربي المتهور والمهزوم يضيف الخداع لهذا الرمز ليصبح عنترة هو المواطن / الجندي العربي المهزوم والمخدوع من قبل السلطة الظالمة في خدعة لا تقل شأنا عن خدعة عمرو بن عدي التي وقعت بها الزياء، يقول:

"فها أنا على التراب سائل دمي
وهو ظلمي... يطلب المزيد
أسائل الصمت الذي يخفني:
ما للجمال مشيها ونيدا...؟!
أجدلا يحملن أم حديدا؟
لمن ترى يصدفني

١ - سليمان: الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ج ١، ص ١٩١.

أسائل الرّبع والسجودا

أسائل القيودا

ما للجمال مشيها ونيدا^{١٢}

و يظهر في النص توظيف مضمون خبر الزياء ضمن الإطار العام الذي نشي به دلالة توظيف بيت الشعر الذي اشتهر أنه للزياء، وقال عنه صاحب الأغاني أنه منسوب، فقالت الزياء حين رأّت قافلة قصير الأخيرة:

أجندلا يحمّلن أم حديدا ما للجمال مشيها ونيدا
أم صرفاناباردا شديدا أم الرجال جثما قعودا^{١٣}

أما أيام العرب في الجاهلية فقد كان لها حضور لا يقل أهمية عن سواها من الموروث الجاهلي، وجاءت الحروب والأيام العربية المعاصرة لتشكّل مثيرا لدى الشاعر المعاصر لاستدعاء الحروب والأيام الجاهلية على سبيل المقارنة والمعارضة لخلق نوع من المفارقة اللاذعة بين المواقف والنتائج في كلا الزمنين.

البسوس

رمز الشؤم والقطيعة والتناحر بين الأهل والإخوان، وحرب امتدت سنين عديدة وطالت رحلها كثيرا من الأبطال والفرسان، وأهدرت فيها دماء وأموال، وتعددت شخصياتها ورموزها، وتعددت الدلالات التي أسقطها الشاعر المعاصر على هذه الرموز.

فالحرب التي بدأت بقتل كليب ناقة البسوس المشؤومة، ثم طعن جساس لابن عمه وزوج أخته الملك، ووصايا كليب لأخيه الزير سالم بالثأر، حتى كانت النهاية موت جساس الذي يقال إنه أخرج من قتل في الحرب التي دامت أربعين عاما بين الحيين تغلب وبكر، ولعل فكرة الثأر والانتقام هي أبرز الرموز والدلالات التي ارتبطت بهذه الحرب التي اختلفت نسيبها من شاعر لآخر وإن لم تفارق الفكرة المحورية السلبية.

١ دنقل، الأعمال الكاملة، البكاء، بين يدي زرقاء اليملة، ص ١٦٢-١٦٣.

٢ الأغاني، ج ١٥، ص ٢٥٦.

لقد أبدع الشاعر المصري أمل دنقل ديواناً شعرياً حمل عنوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" يعتبر من أنضج النصوص التي استخدمت تقنية التوظيف، وعلق عليه الشاعر بقوله: "حاولت أن أقدم في هذه المجموعة حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة، وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القليل أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود للحياة مرة أخرى ولا ترى سبيلاً لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم وحده"^(١).

ويرز المقطع "لاتصالح" كلازمة وبؤرة ارتكاز قام عليها النص "ويتداخل صوتان كلاهما يردد: لاتصالح، صوت كليب على لسان الراوي في السيرة الشعبية، وصوت الشاعر المتعرد على الصلح، وقصيدة أمل هذه مؤرخة في تشرين ١٩٧٦، أي قبل زيارة رئيس مصر (السادات) إلى القدس سنة ١٩٧٧"^(٢) يقول دنقل:

لاتصالح!
ولو متحوك الذهب
أتري حين أفتأ عينك
ثم أثبت جوهريتين مكانهما
هل ترى؟
هي أشياء لا تشتري...
لاتصالح على الدم... حتى يدم
لاتصالح ولو قبل رأس برأس
أكل الرؤوس سواء؟
أقلب الغريب كقلب أخيك؟؟
أعياه عينا أخيك؟^(٣)

إن هاجس الرقص والإحاح على إنفاذ الوصية، هو البعد الذي يطغى على النص من أوله حتى آخره بشكل يحاول معه الشاعر بكل وسيلة أن يقنع المهلهل / العربي بأن لا يضعف

١ دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٤٧٢.

٢ الكرني، مصدر سلق، ص ٩٠.

٣ دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٣٩٤.

أو ينصت لأي دعوى لقبول الصلح، ويفرد الكركي في "توظيف الرموز التراثية" صفحات عديدة لتحليل النص ككلام يخلص فيها إلى أن: "هذه القصيدة بمقاطعها العشرة تجربة كاملة في استدعاء التراث من خلال استيعاب الرمز والتعرف إلى أخباره التاريخية وصورته الشعبية، وتوظيف ذلك من أجل صياغة نشيد جماعي باسم رفض التخلي عن الثأر والحرب من أجل الأشياء التي قد تعرض على القائد ويساوم من خلالها عن موقفه، لقد استطاع أمل دنقل أن يقدم قصيدة ذات مستوى فني متميز في صورته ولغته، وأن يجعلها قصيدة جماعية تقترب من روح السيرة الشعبية التي ورثها هذه الجماهير، والتي تحمل حماسة خاصة للزير سالم المقاتل المستمر والمغامر الكبير"^١.

أما الشاعر تيسير السبول فإنه في هذا الزمان ذي التحول والانقلاب الحاد يلتمس العذر لجساس بن مرة على غدره بالملك كليب، وعذره غريب لكنه يشكل مفارقة للأوضاع القائمة، فهو يرى أن كل الناس تخون ولا يمكن قتل إنسان أو محاسبته لفعل يمارسه الجميع، أي من أجل الخيانة، يقول:

غجرية

يا لهات الرمل، يا إنساني الضائع
في أصداه موال حزين
الحكايات التي تروين
في خلجات أعصابي عادت تعمل
عن كليب وجراحات المهلهل
فأعدي كل ما كان
ولا تقسي على جساس من أجل خيانة
كلنا كان يخون^(٢)

ومن الشعراء الذين وظفوا المجموع الكلي لأحداث البسوس الشاعر خالد مخي الدين البرادعي الذي رأى في الخلاف العربي المعاصر ما يذكره بحرب البسوس محاولاً التنبيه إلى خطر الخلاف، وأمله إذا كان بين الأخوة، يقول:

١ الكركي، توظيف الرموز التراثية، ص ٩٧.

٢ السبول، تيسير (١٩٧)، أحزان صحراوية، عودة الرفاق للتعين، المكتبة المصرية، بيروت، ص ٨٢.

فأيّ إله قد أشار
وفتح في تغلب مقلة
وأغمض أخرى بـبكر
فسقتم عزيز المطايا لهذا الدمار؟
لمن توفدون الأضاحي بغير مواسمها
والضحي له ناقة
والبسوس على ضفتي احتضار
تشخ زبوت مصايحكم
وأغلى مواكبكم حوصرت في غريب البحار^(١)

وحظيت بعض شخصيات البسوس الثانوية بالاهتمام والتوظيف لدى بعض الشعراء كان أنضجها استدعاء أمل دنقل "اليمامة" بنت كليب في شهادة شعرية مطولة لها أسماها "مراثي اليمامة" وفي العنوان دلالة كافية على مضمون النص الذي تقف اليمامة في أوله وقفة صارمة من المصالحة والثار مؤكدة أنها لن تتخلي عن ثار أبيها، ولن يقف ثاره عند حد إلا أن يعود كليب من جديد، يقول دنقل على لسان اليمامة:

أيي . لا مزيد!
أريد أيي عند بوابة القصر
فوق حصان الحقيقة
منتصباً من جديد
ولاً أطلب المستحيل، ولكنه العدل
هل يرث الأرض إلا بنوها؟
ولا تتناسى البساتين من سكنوها
وهل تتكر أغصانها للجدور؟
لأن الجذور تهاجر في الاتجاه المعاكس،^(٢)

١ البرادعي، خالد (١٩٩٨)، أوراق من هذا العصر، تملين متأخر على حرب البسوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٨٠.

٢ دنقل، الأعمال الكاملة، مراثي اليمامة، ص ٤١٠.

ذي قار

يمتاز هذا اليوم من أيام العرب عن غيره من الأيام بأنه من الأيام التي انتصفت فيها العرب من المعجم، ورأى كثير من الشعراء أن هذا اليوم يشكل إشارة صريحة للتحويل والتغير المنتظر، فكان رمزاً عاماً دون الخوض في تفاصيله أو أبطاله.

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا اليوم الشاعر أحمد دحبور في نص له سبق بيانه هو "أحزان ورقة بن نوفل"، إذ نظر الشاعر إلى هذا اليوم على أنه بداية التغير وإشارة لقدرة أصحاب العقول على محاربة الجهل والفساد، يقول:

رسالة ترجني
الاتراه مقبلاً، شرارة كامية في اللات؟
أو بحيرة تقور من دم القرابين؟ استفق
لعله الناموس: ها ذي قار تلقى النار
لا... لم تحرق^١

أما الشاعر خالد مجادين فإنه يوظف ذي قار توظيفا معاكسا لحقيقتها في معرض رفضه للواقع المر الذي تحياه الأمة، واكتفائه من تقليب صفحات التاريخ والتغني بالملاهي وبطولاته المنتهية، يقول:

سئمت قراءة التاريخ حول مواعيد النار
ووضع المجد موسوما على صفحة
والف حكاية صفراء عن يرموك أو خالد
وعن أيام ذي قار
... محال في بلاد المرة الإخصاب
يولد مرة رجل
فما زلنا
نضاجع ألف امرأة على أسياف ذي قار
وحول مواعيد النار^٢

١ دحبور، الديوان، ص ١٥٢.

٢ مجادين، غنجد (١٩٩٠)، الأعمال الشعرية، صلوات الفجر الطالع، المؤسسة الصحفية الأردنية «الرأي»، ص ٦١.

ونجد من الشعراء من وظف دلالة الحروب الجاهلية بشكل عام دون أن يخصص يوماً منها على اعتبارها رمزاً للخصومة والحداء بين أبناء الدم الواحد، ونجد كذلك إشارات متناثرة لحروب روقائع في مستوى توظيفي إشاري بسيط كالذكر العام ليوم داحس أو بعث أو غيرها.

النبذة الأولى: توظيف الأساطير الجاهلية

تعددت الدراسات التي تناولت الأساطير وصلتها بالشعر والأدب بعد أن أصبح توظيف الأساطير - في حين من الزمان - حتى تحتاج الغالبية العظمى من الشعراء المعاصرين، وهذا دافع لإجمال الحديث عن الأساطير وأنواعها وعوامل نشوئها وغير ذلك مما يتصل بها.

ويتداخل مصطلح الأساطير مع الخرافات إلى حد كبير عند الغالبية العظمى من الدارسين، ويحاول بعضهم^(١) أن يميز الخرافة عن الأسطورة بأن الخرافة ليست محل اعتقاد من أي كان، لا من الذي يقصها ويرويها ولا من الذي ينصت إليها، أما عن المصطلح فيرى أنس داود أنه يعني: "مجموعة الحكايات الظرفية المتوارثة عن أقدم العهود الإثنا عشرية الخافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان الأول بالوهيها فتعددت في نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظهرها المختلفة"^(٢).

ويبدو أن العوامل المتحركة في اثبات الأساطير متعددة ومتشابكة، وهذا لا يمنع من القول، إن العرب أمة قليلة الأساطير مقارنة بغيرها من الشعوب، وأكثرها ارتبط بعالم القوة والخيال المتمثل في حكايات الجن والغول وما شاكلها، ولا نجد في الشعر الجاهلي تفاصيل لهذه الأساطير إلا ما جاء عرضاً على شكل إشارات بسيطة، أو كما يقول أنس داود: "وما رأيناه من إشارات أسطورية في شعر الجاهلية، نسج الشعراء العرب في العصور التالية على متواله، فرأينا هذه الإشارات تومض في ثلثيا شعرهم"^(٣).

١ عجيبة، محمد (١٩٩٤)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، ص ١٩.

٢ داود، أنس (١٩٧٥)، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط١، مكتبة عين شمس، القاهرة، ص ١٩.

٣ داود، المصدر نفسه، ص ٧٦.

ويسلط أحمد كمال زكي الضوء على العلاقة بين الشاعر والأسطورة الناتجة عن الواقع الذي يحياه الشاعر ويرى أنه "لم يعد في الصعب ملاحظة أن الأسطورة التي يستغلها أديب العصر تعاد صياغتها غاماً كما يعيد صياغتها القصص الشعبي وليس من شك في أننا نحتاج إلى نقلها نحو المعاصرة بالقدر الذي يهدف إلى أن تكشف هي عن سلوك أبطال العصر"^(١) وتزداد بشكل واضح القيمة الإنسانية والأدبية للأساطير في نظر الباحثين والدارسين، ويعلق محمد عجمية على ذلك بقوله: "جميع المدارس المعاصرة على اختلاف ما بينها تجمع على أهمية الأساطير والتوفر على دراستها لاتصالها بالوظيفة الرمزية، وتعد من أخص ما يمتاز به البشر عما سواهم من عالم الحيوان، فالإنسان وحده هو الكائن الذي لا يقنع بما هو موجود، أو بما هو واقعي محض، أو عقلاني محض، فينشئ الرموز والأنظمة الرمزية إعراباً منه عن توفه الأبدى إلى آفاق أخرى غير التي يقع عليها منه الحس والإدراك"^(٢).

سبق الشاعر الجاهلي الشاعر المعاصر في توظيف الأساطير والخرافات التي وصلتته، و كثرت الإشارة لمجموعة من الأساطير تعد الأوفر حظاً في التوظيف كزرقاء اليمامة والعرافة، والغول، والعنقاء، والهامة، وغيرها، وتفاوتت دلالة هذه الأساطير من أسطورة لأخرى ومن نص لآخر، وتاليا نظرة سريعة لبعض هذه الأساطير.

زرقاء اليمامة

تعد هذه الأسطورة من أغني الأساطير الجاهلية بالرموز والدلالات التي جذبت الشاعر المعاصر لتوظيفها، وكانت بشكل عام رمزا لاستشراف الغد، ودلالة على مقدرة التنبؤ وبعد النظر المقرون بالتحذير من الأخطار، وخبر زرقاء اليمامة في تحذير قومها من الرجال الذين تخفوا في مسيرهم بالأشجار بعد أن استطاعت أن ترصد مسيرهم على بعد مسير ثلاثة أيام مبعوث في كثير من كتب الأخبار والتراجم.

تنبه كثير من الشعراء إلى الإمكانات التعبيرية التي يحملها هذا الرمز الأسطوري، وكان أولهم عز الدين المناصرة في قصيدته "زرقاء اليمامة"^(٣)، وفيها يجعل المناصرة زرقاء اليمامة رمزا للقوة التي تنبأ بالأخطار ولا تحيد من يصفي لها، فكانت النهاية مفك الدماء وهلاك الجميع

١ زكي، أحمد كمال (١٩٧٩)، الأساطير، ط٢، دار العودة، بيروت، ص ٢٣٧.

٢ حجيتة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص ٦.

٣ نشرت هذه القصيدة لأول مرة في مجلة أداب عام ١٩٦٦. وانظر: علي عشري، زايد، استدعاء الشخصيات التراثية من

وهو بخص تحديد الخطر الصهيوني الذي كان متوقعا دون أن يجد من يحرك أمله ساكنة فحلت الهزيمة في عام ١٩٦٧، يقول المناصرة:

لكن يا جفرة الكتعانية
قلت لنا إن الأشجار تسير على الطرقات
كجيش محتشد تحت الأمطار
أقرأ أشجاري، سطرًا سطرًا، رغم التهمة
لكن يا زرقاء العينين ويا نجمة عتمتنا الحمراء
كنا للهث في صحراء التيه
كيتامي منكربين على مائدة الأعمام
ولهذا ما صدقك سواي..^(١)

كانت هذه النبوءة واستشعار الخطر الذي قبله الآخرون بالتكذيب واللامبالاة مقدمة للهزيمة وحلول نهاية مفاجئة للزرقاء حين قلعت عينها ثم قتلت مع من قتل، يقول المناصرة:

كان الجيش السفاح مع الفجر
ينحر سكان القرية في عيد النحر
يلقي تفاح الأرحام بقاع البئر
في اليوم التالي يا زرقاء
قلعوا عين الزرقاء القلاحة..
في اليوم التالي بل زرقاء
خلعوا التين الأخضر من قلب الساحة..
في اليوم التالي يا زرقاء..^(٢)

ثم جاء الشاعر المصري أمل دنقل بعد المناصرة ليعيد قراءة الأسطورة ويسقط عليها بقدره فنية عالية أبعاد التجربة المعاصرة في استحضار مركب للزرقاء وعترة العيسي، فكانت النتيجة نص شعري حظي باهتمام كثير من الدارسين والنقاد نظرا لملامسته الدقيقة موضع الجرح العربي في ذلك الزمان، يقول دنقل:

١ المناصرة، الأعمال الكاملة، ج١، ياعنب الحليل، ص ٢١.

٢ المناصرة، الأعمال الكاملة، ج١، المصدر السابق، ص ٢٣.

أيتها العرافة المقدسة
جنت إليك متخنا بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى
وفوق الجثث المقدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء
عن فمك المالقوت عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع... وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة
عن صور الأطفال في الحوذات... ملقاة على الصحراء..^(١)

إن الصورة المؤلمة للنهاية التي حلت كانت تفوق الحد المتوقع، لكن ما فائدة الكلام أو العتاب بعد أن وقع المحذور ولم يرض أحد أن يستمع لصوت التحذير، يقول:

أيتها العرافة المقدسة
ماذا تقيد الكلمات البانسة
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار
فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوراء!
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمك الثرثار
وحين فوجئوا بحد السيف: قاibusوا بنا
والتمسوا النجاة والفرار^(٢)

أما خالد البرادعي فإنه يوجه دعوة لزرقاء اليمامة لتعود من جديد وتبصر لنا مواقع الخطر الجديدة المحيطة بنا، بعد أن أخفقت قواتنا ودب الخلاف والفرقة في صفوفنا ولم نعد قادرين على رؤية ما يحيط بنا من أخطار يقول:

١. دنقل، الأعمال الكاملة، ص ١٥٩.

٢. دنقل، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٦٣.

زرقاء لو تاتين مبصرة
وتحددن مواقع النجب
فاضت مياه الفاتحين أسي
واستلقت الأجداد في الكتب
وقوافل الحكام قاطبة
في الليل لم تسمع ولم تجب
كل له حاد وكاهنة
ودليلة في سيره الحجب
يكفيه ما طالت أصابعه
من خبزنا العجوز بالنصب^١

العنقاء

جاء في كتب الأخبار أنها طير ضخمة خلقت زمن سيدنا موسى عليه السلام منها ذكر وأنثى، ولها وجه إنسان وأربع أجنحة في كل جانب، ضخمة وطويلة العنق ومن هذه الصفة جاء اسمها، ولما بدأت تخطف الأطفال والجواري دعا عليها نبي أهل الرّس حتّظه بن صفوان فغابت من الوجود^(٢)، وهي من الأساطير التي وجدت من يصدق بوجودها لدى عرب الجاهلية، ويؤخذ بعظمها وبأسها، ورأى فيها الشاعر المعاصر رمزاً للقوة، والشدة، فاستدعاها بدلالات عدة، ومنهم الشاعر حبيب صادق الذي يضيف تفاصيل وأبعاداً أسطورية جديدة للعنقاء في نص له بعنوان: "رياح السموم والعنقاء" يقول فيه:

لا تدري مهلك يا عتقاء
يا ذات الأجنحة الحمراء
والمقار الأخضر
يا رباحا مصر
ونسما كخيول الأطفال
يا مثلاً مائراً

١ البرادعي، أوراق من هذا العصر، رسالة إلى زرقاء اليمامة، مصدر سابق، ص ٥٦.

٢ عجبنة، موسوعة أساطير العرب، مصدر سابق، ص ٥٥-٥٦.

من كهف الماضي للحاضر، يا حلم الموتى والأحياء
يا صورة مجد شعرية
كانت بالأمن^(١)

العزاف / العزافة

حظيت شخصية العزاف بمكانة متميزة في المجتمع الجاهلي بفعل البعد الأسطوري لقدرته على كشف الغيب ومعرفة المستقبل، " وهذه، الرموز التي ترد عند شاعر بعينه ولا تتحول إلى رمز مشترك لا بد وأنها متصلة بنفسية الشاعر، أو توصل إلى استدعائها حين استطاع الربط بينها وبين موقف جديد لديه يريد أن يعبر عنه من وراء قناع، من هنا جاءت صورة متناثرة للعرافين تشبه إلى حد كبير في طريقة بنائها الجديدة صورة زرقاء اليمامة، . . ، كما يمتزج العزاف في بعض القصائد بالقوة الحارقة القادرة على الكشف عن ما وراء الصمت وعتبات الرجاء " (٢)، ويغلب على الشعراء المعاصرين الذين استدعوا العزاف طابع الحزن والألم والنظرة المتشائمة، ولا يكاد الأمل يظهر في مضامين النصوص التي وظفت هذا الرمز.

إن صورة الألم و الرثاء والنظرة السوداوية المقترنة بالحالة النفسية للشاعر تظهر عند المصري محمد أبو سنة في نص بعنوان " عزافة الأسى "، يكشف عن النظرة المستقبلية المظلمة المزوجة بالأسى عنده، يقول:

تأتين من صخورك الجرداء
تجردين سيفك الطويل
ترغمت خطاك بالرثاء
تشيعين هوكب النجوم
إلى مدائن العزاء

.....

يا أنت يا عزافة الأسى
يا نعش وردة الفرح
يا لحظة الفراق^(٣)

١ صادق، حبيب، (١٩٦٩)، فصول لم تتم، ط١، دار الأدباء، بيروت، ص ٥٥.

٢ الكركي، توظيف الرموز التراثية، مصدر سبق، ص ١٢٠.

٣ أبو سنة، محمد، (١٩٨٥)، الأعمال الكاملة، الصراخ في الأباريق القديمة، ط١، ج١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص ١٠٥.

أما عند سميح القاسم فإن العراف يتنبأ له بعملية تفجيرية تضرب عمق المدينة وتدمر مبانيها كأنها زلزال في نص بعنوان "العراف" يقول فيه:

سترفع عينك سبع مرات
سبع مرات ستبصر بحمة الصبح
سياتيك صوت أن أزقت الساعة
يدوي انفجار هائل وانفجارات
قطعة ضخمة من الاسمنت المسلح
تسحق وردة حمراء في الحديقة الخلفية
أطنان من الفولاذ تنصهر في صيحة واحدة^١

وتلجأ الشاعرة فدوى طوقان إلى العرافة وتجد في محاورتها سيلا لها تطرح عبره وجهة نظرها في الواقع الذي تحياه في نص بعنوان "نبوءة العرافة"، تقول فيه:

حين بلغت عامي العشرين
قالت لي العرافة الدهرية
تبتني عك الرياح في هبوبها
تقول:
تعويذة السر المحيق ههنا
بينك المهلهل المشطور
معقودة تظل لا تزول
حتى يجي الفارس الكرسي المنذور
تبتني الرياح في هبوبها
عن فارس يجي
لا واهنا ولا بطي
تقول لي: يجي من طريق
تشقهها من أجله الرعود
والبروق^٢

١ القاسم: سميح، (١٩٨٣)، كولاج، العراف، ط١، مطبعة سلامة، حيفا، ص ٣٩.

٢ طوقان، الأعمال الكاملة، على قمة الدنيا وحيدا، مصدر سابق، ص ٥٩٠ - ٥٩١.

الغول

ما زالت أسطورة الغول وأحاديثه من أكثر الأساطير الشعبية التي حافظت على وجودها جيلاً بعد جيل، وبقيت على صورتها المرعبة، إضافة للاعتقاد بالقوة الخارقة للغول، وقد يوجد من يؤمن به، وارتبط وجوده بالصحاري الجرداء والأماكن الخاوية، ورأى الشاعر المعاصر فيه رمزاً لكل إنسان فاسد مرعب، ينمو ويقتات على دماء وحقوق الآخرين، ورمزاً لكل استغلالي متسلط، وتناثر توظيف الغول بشكل بسيط في كثير من النصوص، فنجد عند الشاعر عبد الرحيم عمر من العقبان التي تقف في وجه الرحلة نحو الأمل والحياة الكريمة، ونلمح في قوله:

مدلج رغم مبات القوم في جنبه

عضات النصال الجارحة

خانه الركب

وخلاه على وجه القلاة اللافة

فهو مخذول

ومندور لإلهام الجموع الراضحة

رافض الزيف واليه وغيلان الليالي الجانحة

ويظل الأفق ينأى والمدى

ويظل الزهيم والحلم رفيقي دربه . والصدى

رحلة الحق أخيراً رابحة

باصديقي

لا تسئل عن قسوة التيه أو الغيلان

فالأسرار إن تبدت تبدت فاضحة"^١

أما عند علي الجندي فإن الغول يظهر في الصحراء والوهاد التي تمر في خيال الشاعر ليصبح معادلاً للجموع، فالجموع هو الغول الذي يظهر للشاعر في إشارة منه للحال التي يعيشها والإفقار الذي يجد نفسه فيه، يقول:

١ عمر، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، أقوال شاعر عيان، مصدر سابق، ص ١٨٥-٤٨٦.

ومرت ذكريات اليد في خيالي
غزيف رمالها بدمي قوائي دمعي الغالي
... مَرَّتْ
كانت الكتبان فحمة
وكان الجوع في أحداقها غولا
وكنت أسبح في مجرى الوهاد
أليق من أشواقي النكباء مقتولا^(١)

الهامة

أسطورة عربية قديمة آمن بها كثير من عرب الجاهلية، ويجد لها ذكرا في أشعارهم، يقال إنها طائر صغير يظهر ويحلق في الأماكن التي يكثر فيها القتلى وأحداث الموت، ويرون فيها روح القتيل التي تخرج من جسده عند مقتله وتظل تصيح عند قبره وتردد عبارة: "أسقوني" إلى أن يؤخذ بئر القتيل وتحوم حول أبناء الميت لترى ما يصنعوا بعده وتخبره به^(٢)

وارتبطت الهامة عند الشاعر المعاصر بفكرة النثر والانتقام "وقد تنبه إلى هذا الرمز الشاعر محمود الشلبي، وعبر من خلاله عن صورة دماء شهدائنا التي لم تثار لها"^(٣)، وفي النص محاولة غير مباشرة من الشاعر لاستنهاض الهمم والحث على إدراك النثر، يقول:

أيتها الهامة، صاحت
في سهل الواقعة.. في حطين
في قرطبة المنفى
في صحراء الربع الخالي
في قاسيون
أسقوني
ما من أحد
أيتها الهامة صيحي

١ الجندي، طرفة في مدار السرطان، مصدر سابق، ص ٨.

٢ هجنة، موسوعة أساطير العرب، ص ٣٣٤-٣٣٥.

٣ الكركي، توظيف الرموز التراثية، ص ١٠٤.

نبت القيصوم بأعلاء الفتح الأول
صدت أسرجة الفتح الأول
نكصت خيل الفرسان
صارت رسماً يدفن في رحم الموت
المدمن مضغ الفات^(١)

ونجد الهامة عند عبد الرحيم عمر تصرخ وتنادي، فلا نجد من يلتفت إلى نواحها، ويعود الصدى إليها، فتطير من أسماها جافلة في الصحارى، في إشارة لعدم إدراك ثار القتل العرب، يقول:

أي هامة
جاوزت في بنها العاتي نواح المستهامة
هجرت حاضرة القوم وشطت واهلة
لويؤأنسها ضجيج القافلة
ربما علت بما مدت فما ألفت سوى رجع أسماها لأسماها
فمضت في اليد لهفي جافلة
باشهيدا: ظل يستخي شهادات الدهور الأزلية
حامل في كل أرض عربية
شوقها اللآهب الآتي، وما منع فيه من كلام
مرة أبصرته يقتل في لبنان مجهول الهوية
وعلى الأوراس يقضي حافظا كل الوسايا العربية^(٢)

لقد تعددت الجوانب الفنية التوظيفية في الشعر العربي المعاصر - شعر التفعيلة -، و تعددت أشكال توظيفها من نص لآخر، ومن شاعر لآخر، وكان لدى كثير من الشعراء وعي كبير بالإمكانيات التوظيفية المتاحة في الموروث الجمالي وفق الآليات التي ستوضحها الدراسة في الفصل التالي.

١ الشلبي، محمود، (١٩٧٦)، صقلان في الذاكرة، للطابع التعاونية، عمان، ص ٣٦.

٢ عمر عبد الرحيم، بين الماء والسراب، ص ٤٩.

الفصل الثالث

أركان التوظيف

- ١- توظيف النص الشعري الجاهلي
- ٢- توظيف النص النثري الجاهلي
- ٣- أساليب الخطاب التوظيفي
- ٤- إشكاليات التوظيف
- ٥- نظرة في تصحيح التوظيف

الفصل الثالث

المبحث الأول: توظيف (نثر) الشعر الجاهلي

لم يقتصر انتفاع الشاعر العربي المعاصر من الموروث الجاهلي على توظيف الرموز و استدعاء الشخصيات الجاهلية فحسب، ولكنه أخذ من كل جوامع الموروث الجاهلي كما سبق بيانه، و وجد الشاعر في الموروث الشعري الجاهلي مادة خصبة تحمل طاقات هائلة، وقدرات تعبيرية تتناسب مع مختلف أبعاد تجربته الشعرية للمعاصرة، أخذًا بعين الاعتبار أن حضور النصوص الأدبية الجاهلية لا يقل شأنًا عن حضور أصحابها، وأنها قد تؤدي له ما لا تستطيع أن تؤديه غيرها من الرموز أو الدلالات الأخرى.

إلا أن الصعوبة الأظهر في هذا العمل " تكمن في مدى قدرة الشاعر وهو يضمن شعره أشعار سواء على أن يجعل ذلك البيت المضمن جزءاً من بنية قصيدته، ومدى تمكنه كذلك من إيصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الشاعر إحاطته بما ضمته من أبيات سواء " (١).

ولا يفوتنا أن نشير إشارة عاجلة إلى أن الاتكاء على النصوص الجاهلية كيفما كان شكل هذا الاتكاء ليس أمراً غريباً على الشعر العربي، فقد أفرد كثير من الأدباء السابقين مدونات خاصة تناولوا فيها هذا الموضوع من كل جانب، و اختلفت مسميات الظاهرة من كتاب لآخر حتى زماننا هذا إلى أن ظهر مصطلح التناص بفهمه المعاصر، فبقيت ملامح الظاهرة و اختلفت الأسماء (٢).

١ هيد، رجاء، (٢٠٠٣)، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ٩٤.

٢ للمزيد، انظر في الفصل الأول، التناص.

في هذا البحث ستحاول الدراسة بيان أشكال توظيف النص الشعري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر ومن خلال نماذج شعرية متنوعة لعدد من الشعراء الذين يدخلون ضمن حدود الدراسة المكتاتية، وهي ذات الأشكال التي تنسحب على النص الثري الذي ستتطرق له الدراسة في البحث الثاني، سواء أكان النص جلهلياً أم لم يكن، إضافة إلى نظرة في الدلالات التي تحملها عناوين النصوص و الدواوين الشعرية المعاصرة مع نموذج يبين أبرز صور العناوين التي يمكن أن يوظفها الشاعر المعاصر، و أرى أنه يمكننا الاطمئنان إلى تقسيم أشكال التوظيف إلى لأقسام التالية:

١. التوظيف القصي الكلي.

٢. التوظيف النصي الجزئي.

٣. التوظيف التناسي.

٤. سيميائية العنوان.

أولاً، التوظيف النصي الكلي

في هذا الضرب من أشكال التوظيف نجد الشاعر المعاصر يلجأ إلى النص الشعري الجاهلي فيقتطع منه أبياتاً كاملة، ويضمنها نصه المعاصر بالشكل الذي تتطلبه التجربة المعاصرة، وأقل ما يمكن أن يأخذه الشاعر في هذا الشكل من التوظيف بيتاً شعرياً واحداً، وله أن يزيد على ذلك ما أراد، وفق ما تقتضيه حاجة نصه.

يعدُّ هذا الشكل من أشكال توظيف النصوص من أبسط الأشكال وأيسرها، إلا أن توظيف النصوص الجاهلية في النصوص المعاصرة في هذا النمط يحتاج إلى سلامة تقدير، ودقة اختيار، وقبل كل ذلك رابط إيحائي مشترك بين النص الجاهلي والنص المعاصر، لأن في حشو النص المعاصر بشعر الآخرين دون قواسم مشتركة بينهما إفساد للنص المعاصر وخروج به عن حدود الأصالة.

ويبرز هذا الشكل التوظيفي عندما يدرك الشاعر المعاصر أن قوة النص الشعري الجاهلي تفوق نصه منفرداً، فيلجأ إلى هذا الأسلوب تحقيقاً للقوة في نصه، وهذا يقودنا إلى القول إن الشاعر المعاصر لا بد أن يكون على اطلاع واسع بالتراث الشعري الجاهلي ليتمكن من الاختيار بسلامة وقوة، وعليه لا بد للشاعر المعاصر الذي يلجأ لتوظيف النصوص التراثية في شعره أن يأخذ بعين الاعتبار أموراً أبرزها التالية:

١. توظيف النصوص الشعرية الجاهلية ذات القوة والحضور المتميز قدر الإمكان ؛ لضمان تحقيق التواصل مع المتلقي، علماً أن اشتها الشاعر الجاهلي يختلف تماماً عن شهرة النص الجاهلي، وهذا الاختيار محكوم أصلاً بشبكة العلاقات المشتركة بين كلا التصنيفين كما سبق.

٢. تنبيه المتلقي بطريقة ما إلى أن النص الموظف في العمل الشعري الذي يقبل على قراءته ليس من صنع الشاعر، كأن يحاول إفراذه في أسطر مستقلة، أو أن يضعه بين علامات تنصيص، أو باستخدام الهوامش، أو من خلال تقنيات الطباعة المتاحة.

يقول الشاعر سميح القاسم في نص يعبر فيه عن حالة الغضب والسخط التي تنتابه بعد ما حل بأهله في فلسطين من قتل، وتشريد، واعتقال وتكيل، في ظل التخاذل العربي والتفاعس عن نصرتهم:

" تقو .

على أعلامكم الحافقة

فوق جماجم أهلي ..

فأما أن تكون أخي بصدق فأعرف منك غثي من سميني

وإلا فأطرحني واتخذني عدواً انتيك وتقتني

أهلي .. يا نظري .. يا خلاص روحي وإثمها

أين أنتم .. يا ذرى القمامات المسحوقة كالتيث^(١)؟

في النص السابق نلاحظ أن القاسم قام بتضمين بيتين^(٢) من قصيدة للشاعر الجاهلي المثقب العبيدي^(٣) دون أن يغير شيئاً فيهما، ذلك أنه وجد فيهما على حالهما التراثية القدرة على التعبير التام عن تجربته الشعرية المعاصرة، فاكتمى بإيرادهما فقط .

١ القاسم، سميح، (١٩٩١)، الأعمال الكاملة، إلمى . إلمى . لماذا قتلتني، سرية، ط١، دار الهدى، كفر فح، ج٤، ص ١٣٤ .

٢ المثقب العبيدي . (١٩٧١)، الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، نشرة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ص ٢١١ . وانظر: التفضيلات، رقم ٧٦، ص ٢٨٧ . منتهى الطلب: ١ : ٢٩٩ .

٣ المثقب بكسر القاف وهو لقب له، واسمه علف بن محصن بن ثعلبة، شاعر فحل قديم، كان زمن عمرو بن هند، التفضيلات، ص ٢٨٦ .

و أما الشاعر اللبناني محمد علي شمعس الدين في نص له بعنوان "قصيدة جنوبية" فإنه يستحضر رفيقاً له، و يجري معه حواراً يتحدث فيه عن معاناة الشعب اللبناني و تحديدا في الجنوب، فيقول:

قرأنا سطور الجثث
و ما خبا الموت بين السطور
قرأنا معاشاهدات القبور
و موتاً. فموتاً عرفنا إلى دورة الحزب باب المدينة
طاب لي أن أغني على بابها:
"بكى صاحبي لما رأى الدرب دوله و أيقن أنا لاحقان بقيصراً"^(١)

في النص السابق نجد أن الشاعر اللبناني قد استلهم رحلة الشاعر الجاهلي امرئ القيس مع صاحبه عمرو بن قميّة إلى بلاد الروم - في مسعاه خلف الثأر، و استرداد الملك - ضمن قصيدته بيتاً^(٢) من رأيته دون أن يبدل فيه شيئاً مكتفياً بالدلالات التراثية التي يحملها البيت الجاهلي بشكل رآه الشاعر يتناسب و الحال التي يريد أن يعبر عنها، رغم التباين في المسعى بين رحلة الشاعر الجاهلي و رحلة الشاعر المعاصر، الذي لم يجد شيئاً يوازي صعوبة بحثه عن رغيف الحبز سوى رحلة امرئ القيس في طلب الثأر و استرداد الملك.

و يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة له جعل عنوانها الشطر الأول من بيت شعر - لعمرو بن معد يكرب "ذهب الذين أحبه" - متحدثاً فيها عن معلقته من فراق أهله، و وطنه، و كأن الفراق أبدي كفراق الموت على الرغم أن كلا المتفارقين أحياء و لكن بينهما من الأسلاك و البنادق ما يحول دون اللقاء^(٣):

في الليل يرتد البكاء المر منهراً إلى صدري
وطني يضيح و لا أقول:
أه. من الليل الطويل

١ شمس الدين، محمد، (١٩٨٨)، الشعر في جرش، قصيدة جنوبية، كتبتكم، عمان، ص ٥٦٦.
٢ امرؤ القيس، (د. ت)، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل، ط١، دار المعارف، القاهرة، ص ٦٥ - ٦٦.
٣ أبو صبيح، يوسف (١٩٩٠)، الفضائل التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ص ١٦٤.

لو كنت أملك أن يرده
" ذهب الذين أحبه
وبقيت مثل السيف فردا"^(١)

لا يخفى على المتأمل أن بيت الشعر الأخير ليس من صنع الشاعر، بل أخذه من قصيدة لعمر بن معد يكرب الزبيدي^(٢)، وأنه قد انتفع بالإمكانات التعبيرية التي يحملها البيت، الأمر الذي دفعه لإيراده تاماً دون نقصان، وبشكل متناسق مع لحمة النص الجديد، فزاد النص بالبيت قوة تعبيرية وجمالاً، ومع ذلك فإن الشاعر في آخر طبعة لديوانه أحال القارئ إلى هامش في نهاية الصفحة يبين له أن البيت لعمر بن معد يكرب.

ونجد الشاعر سميح القاسم في نص جميل له بعنوان "انتقام الشفري" قد ضمن عدداً كبيراً من أبيات الشفري بشكل تام دون أن يغير منها شيئاً، وأيضاً أخرى يدل فيها بعض الشيء، تماشياً مع الشفري الجديد، يقول في مقطع من النص:

يا ولدي الجنّي الغامض
صفر لحنا همجياً...

و بلّوم ينطف سماء ورحيقاً
قصم الحشفة وانطلق يجوب العالم
" أقيموا بني أمي صدور مطيكم
فإني إلى قوم سواكم لأميل"^(٣)
وانطلق يجوب العالم.^(٤)

ويبدو واضحاً للمتلقي التناص الكلي بين القاسم والشفري من خلال إيراد الأول مطلع لامية الشفري ضمن النص التي يقول فيها:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم
فإني إلى قوم سواكم لأميل^(٥)

١ المنصورة، الأعمال الكاملة، ياعتب الحليل، ذهب الذين أحبه، ص ٦٩.

٢ عمرو بن معد يكرب الزبيدي، الديوان، تحقيق: هاشم الطمان، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، (١٩٨٠)، ص ٦٩.

٣ القاسم، سميح (١٩٨٤)، جهات الروح، دار الحوار للنشر، اللافتية، ص ٨.

٤ الشفري، لامية للعرب، محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة، بيروت، (١٩٦٤)، ص ٢٧.

ثم نجد القاسم في مقطع آخر من النص السابق ذاته يقوم بتوظيف كلي لمجموعة أكبر من أبيات شعرية للشنفرى، فيقول:

فإلا تسزوني حفتي أو تلاقني أمشي بدهو أو عداى بنورا
أمشي بأطراف الحماط وتارة تنفض رجلي بسطافعصنورا
أبعي بتي صعب بن مزبذارهم وسوف الأفيهم إن الله أخوا
يوما بذات الرمن أو بطن منجل هنالك نبي القاصي المتغورا

ويوما بذات الخليل

ويوما بذات الخليل

ويوما يافا وحيفا

وبيروت، باريس، عمان، روما

ويوما كل الحواضر

كل المنابر

كل المقابر..^(١)

إن طبيعة تجربة الشنفرى المعاصر الذي يسعى للانتقام هي التي استدعت الأبيات الأربعة الأولى^(٢) في النص، فقام الشاعر بتوظيفها توظيفا كلياً دون أن يغير فيها شيئاً، لأنها تحمل على جاهليتها من الدلالات المعاصرة ما يمكنها من التعبير بقوة عن رغبة الشاعر سميع القاسم في الانتقام كما ذهب كثير من النقاد والدارسين على اعتبار الشنفرى في النص السابق هو القاسم نفسه. وفي مقطع آخر من النص ذاته يقول القاسم مضمناً بيتاً من شعر الشنفرى:

ذريني لئاسي وغومي

وقوسي وسهمي

وبأسي وغنمي..

إذا حرموني الحبيب فاني المحب وإني الحبيب

١ القاسم، المصدر السابق، ص ١٠.

٢ فرحات، يوسف شكرى. (١٩٩٢)، ديوان الصعاليك، دار الجبل، بيروت، ص ٧٨

وانظر، صفدي، مطاع وحاي، إيليلا (١٩٧٤)، موسوعة الشعر العربي، شركة خياط للكتب والنشر، بيروت، ج ١، ص ٨٦.

و ماضٍ وحاضر
و مستقبل في غيابة هذا الزمان المغامر
" دعيني و فريقي بعد ما شئت إنني
سيغدّي بنعشي مرةً فأغيب " (١)

فما بين علامتي التنصيص في آخر النص هو بيت آخر من شعر الشنفرى (٢) انتفع القاسم به في تجربته الشعرية الخاصة، فتحول الشنفرى إلى قناع تختفي وراءه شخصية القاسم بكل أبعاد التجربة المشتركة بين الشاعرين، وعلى الرغم من محاولات القاسم إقصاء ذاته عن هذه الشخصية إلا أنه كان كثيراً ما ينطق بلسان حاله الخاصة.

ثانياً، التوظيف النصي الجزئي

و هو يعني: أن يلجأ الشاعر المعاصر إلى اقتطاع جزء من النص الشعري و توظيفه تناصباً مع نصه، و من الممكن أن يكون التناص بتوظيف جملة من بيت الشعر، أو شطري بيت، أو بيت كامل مع تبديل كلمة منه أو أكثر.

و في بعض الدراسات يتم معاملة هذا الشكل على أنه جزء من التوظيف النصي الكلي، إلا أنه من الأفضل الفصل بين هذا الشكل التوظيفي و الشكل السابق، نظراً للتشابه الإجرائي و التباين الفني بينهما، فإن كان كلاهما توظيفاً للنص الجاهلي في النص الشعري المعاصر، فإن الدلالة التي يؤديها كل شكل من أشكال التوظيف تختلف نسبياً عن الآخر، ففي الشكل الأول نجد مقدار الوضوح و المباشرة أكبر، و إمكانية التواصل مع المتلقي أفضل، و لا تتطلب ذلك القدر الكبير من القدرة الإبداعية.

أما الشكل الثاني - الجزئي - ففيه مهارة فنية أكبر، ذلك أن الشاعر يتعامل مع جملة ذات دلالة سابقة، يحتاج إلى قدرة على تركيبها ضمن النص المعاصر، مما قد يخلق نوعاً من الغموض و الإبهام، حيث يصعب على بعض القراء اكتشاف الجملة أو الكلمة الموظفة في النص دون إشارة مساعدة، و مع ذلك فإن قدرة الشاعر هي التي توجه إطلاق الحكم النقدي على مدى فاعلية اندغام الجملة الموظفة بشكل متجانس مع النص الجديد.

١ القاسم، المصدر نفسه، ص ١١.

٢ صفدي، مطاع و حاوي، إلهاء، موسوعة الشعر العربي، ج ١، ص ٩٢.

إن تأثير التجربة الشعرية الجاهلية، في النمط التوظيفي الكلي يبدو ظاهراً أكثر، حيث يمكننا أن نلمح طغيان تأثير النص الجاهلي على النص المعاصر في كثير من أجزاء النص الشعري المعاصر، ونكاد في بعض النصوص، نجد أن التجربة الجاهلية تتحكم أكثر في توجيه بعض خصوصيات النص المعاصر وتفاصيله، أما نمط التوظيف النصي الجزئي ففيه يتبين جلياً للمتلقي محاولة الشاعر المعاصر تطويع النص الجاهلي، حيث يتناسب مع أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة عبر الحذف أو الزيادة أو الاستبدال كما سيظهر في النماذج الآتية:

يقول الشاعر أحمد دحبور في قصيدته " فلسطين الهوى " يبكي الأحبة من الأهل ومن الشهداء والأبطال الذين عاش قديمهم:

وسع البلاد.. ولم يسعه الموت
فاحتفلوا بموت ضيق متمزق الأوصال..
واتسعت حياة حيثما ذهب الشهيد
ذهب الذين أحبهم.. ذهب العديد
وبقيت: نصف البرقالة حامض مر
وثر الدم على النصف المحلى..^(١)

إن من يمعن النظر في النص السابق، يجد أن الشاعر قد وظف شطراً من بيت شعر جاهلي للشاعر عمرو بن معد يكرب، وجد فيه الشاعر القدرة على التعبير عن تجربته المعاصرة، فاستعان به وأصبح جزءاً من النص الجديد، ولا نجد في النص إشارة لهذا التوظيف، فمن لم تكن لديه سعة اطلاع في التراث الجاهلي ميصعب عليه اكتشاف هذا الإندغام، أما التوظيف ففي شطر البيت الذي يقول فيه عمرو بن معد يكرب:

ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فرداً^(٢)

و يقول الشاعر علي فودة في نص له يشكو فيه من قسوة الأحبة والإخوان، وتبدل الأحوال، وتغيير الأزمان، وبخل الأيام بخليل مخلص حافظ للمعروف:

١ دحبور، أحمد (١٩٨٣)، الأعمال الكاملة، شهادة بالأصابع الخمس، بيروت، دار العودة، ص ٧٧.

٢ ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ص ٦٩.

من القَتيل أيها الطلح . أبي يقول:

هذا الولد الصليل

ينكره دمي

والأصدقاء ناكروا الجميل

يطربهم همي . .

فاه يا زماني البخل

أما لي أراني وابن عمي^(١)...

ونرى في النص السابق أن الشاعر لم يستعر شعرا كاملا، بل اكتفى بعبارة شعرية ليوظفها في نصه، وقد وضعها بين قوسين محاولا التلميح للمتلقي بأن لهذه العبارة سمة مميزة عن باقي النص، فقد استذكر الشاعر حال الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد وموقف القبيلة والأهل منه، ووجد في شعر طرفة تعبيراً عن ذات الحال التي يعيشها، فوظف جزءاً من البيت الذي يقول فيه طرفة:

فمالي أراني وابن عمي هالكا متى أدن منه ينأعني ويعد^(٢)

وهناك غط آخر من التوظيف في هذا الشكل الجزئي، ويكون ذلك بتوظيف بيت الشعر الجاهلي كاملاً باستثناء كلمة واحدة، فيقوم الشاعر باستبدال الكلمة المعاصرة بكلمة من البيت الجاهلي، يتحول بها البيت تحولاً تاماً ليعطي دلالة معاصرة في ظل دلالة الجاهلية:

يقول الشاعر محمد علي شمس الدين في نص "قصيدة جنوبية" منحلثاً عن مراة الحرب اللبنانية وما نتج عنها:

وأيقن أنا للاحقان بقيصرا

نحاول خبزاً أو غوت فتعسذرا

بكي صاحبي لأراي الدرب دونه

فقلت له: لا تبك عنك إنما

بكي من غنائي وقال:

١ نودة، علي (٢٠٠٣). الأعمال الشعرية، عواء الذهب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٩٢.
٢ طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأعلام الششتري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٠، ص ٢٧.

هو الحيز أم دورة للمغني
ولما هوى
مال نحو الفناء^(١)

لقد سبق الحديث عن البيت الأول في مبحث التوظيف النصي الكلي، أما البيت الثاني فهو محور الحديث، حيث نرى أن الشاعر قام باستبدال كلمة من البيت بكلمة أخرى من اختياره حققت بعداً دلالياً جديداً في النص، فقد وضع الشاعر كلمة "خيز" وبدلاً من كلمة "ملك" في بيت امرئ القيس، ونص البيت في أصله:

فلنلت له: لا تبسك عينك إنما نحاول ملكاً أو غوت فنعذر^(٢)

وشتان ما بين مطلب امرئ القيس وصاحبه، والشاعر المعاصر وصاحبه، فالكلمة الجديدة حققت مفارقة وانزياحاً قصدهما الشاعر وتطلع للتعبير عنهما، فالشاعر وصاحبه يسعيان وراء رغبة الحيز الذي غدا طلبه في هذا الزمان كمن يطلب ملكاً فيرحل في طلبه ويلقى الأهوال في سبيله.

و تقول ندوى طوقان في قصيدتها الموسومة: "آهات أمام شباك التصاريح عند جسر اللبني" التي سبق توظيف بعضها في موضع سابق بعد أن شعرت بالذل والمهانة وهي تنتظر الحصول على تصريح للدخول إلى وطنها:

وقفتي بالجسر استجدي العوز
أه . امتجدي العوز

.....

ليت للأراق عينا
أه يا ذل الإمار
حظلاً صوت، مذالي قاتل
حقدي رهيب . موغل حتى القرار
صخرة قلبي وكبريت و فورة نار.^(٣)

١ شمس الدين، محمد (١٩٨٨) الشعر في جرش، قصيدة جنونية، كتبتكم، ص ٥٢٦ - ٥٢٧.

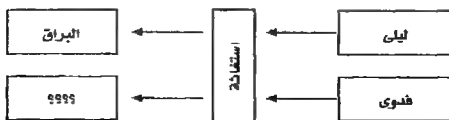
٢ ديوان امرئ القيس، ص ٦٦.

٣ طوقان، الليل والفرسان، ص ٥٣١.

لقد لجأت الشاعرة إلى توظيف جزء من نص للشاعرة الجاهلية ليلى العفيفة^(١)، التي استغاثت من أسرها بابلن عمها البراق^(٢)، فاستعارت جملة "ليت للبراق عينا" من النص الشعري الذي تقول فيه ليلى العفيفة:

ليت للبراق عينا فنرى ما أقسى من بلا، وعنا
عذبت أختكم بما ويلكم بعذاب النكر صبحا ومبا^(٣)

فالشاعرة فدوى لم تقتصر على استعارة جزء من النص، بل استعارت كذلك موقف الاستغاثة، وظفتها لما يتناسب مع المعاناة التي تعيشها، فأطلقت صرخة استغاثة كذلك التي أطلقتها من قبلها ليلى العفيفة عليها تجد من يفيها ويخلصها عما هي فيه.



وفي "حكاية الولد الفلسطيني" التي سبق الاستشهاد بها يرفض أحمد جبور الواقع الأليم الذي يحياه - الإنسان الفلسطيني - ويرفض الصمت العربي، فيغير من لهجة كلامه ويستبدل لسانا قويا كالرعد بلسانه القديم، رافضا للذل والهوان، فيقول:

أنا العربي الفلسطيني
أقول وقد بدلت لساني العاري بلحم الرعد
ألا لا يجهلن أحد علينا بعد.

١ ليلى بنت لكيز بن مرة بن أسد، من ربيعة بن نزار، شاعرة جاهلية أسرها أحد أمراء العجم وحملها إلى فارس وحاول الزواج بها فانتصت عليه. واستغاثت بابلن عمها البراق بن وحيان فجمع القفرسان وحررها من أسرها.

انظر ترجمته: شعراء النصرانية، لويس شيخو، ص ١٤٨، شواهر الجاهلية، ص ٢٩٥، الأعلام، ج ٥، ص ٢٤٩.

٢ البراق بن وحيان بن أسد بن بكر بن بني ربيعة من أقارب كليب والمهلهل، كان يته و بين طيء وقضاة حروب انتهت بظفره وظهور قومه، استغاثت به ابنة عمه لجمع الرجال وأجلها.

انظر ترجمته: الأعلام، ج ٢، ص ٧٩، شعراء النصرانية، ص ١٤١، الأخطى، ج ٧، ص ٧٠.

٣ شيخو، لويس (١٩٦٧)، شعراء النصرانية قبل الإسلام، ط ٣، دار المشرق، بيروت، ص ١٤٩.

صرفنا منذ هل الضوء ثوب المهدي
والقننا وحوش الغاب مما تبت الصحراء
رجالا لهمم موزعها عاصف الأنواء..^(١)

ففي النص السابق نلمح تناسل الشاعر المعاصر مع بيت من معلقة الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم في بيته الذي يقول فيه:

ألا يا جيهلنا أحسد علينا فجهل فوق جهل الجاهلية^(٢)

وهذا لا يمنع من الإشارة إلى التقارب النسبي بين التوظيف النصي الجزئي و التوظيف التناسلي الذي سيمر دالاً، إلا أن وجود فارق في بينهما يستدعي هذا الفصل، و يتمثل هذا الفارق في مقدار التصرف الكبير في النص الموظف في التوظيف التناسلي إذا ما قورن بذلك النوع من التوظيف، وملحظ آخر يبقى قائماً للدراسة إلى أن يثبت خلافه، يتراءى فيه أن بعض الشعراء قد يصدر في غط التوظيف التناسلي عن مقدار غير محدد من اللاوعي، بعد أن يتسرب شيء من مخزونه التراثي ليتمازج بشكل إيجلي عفوي مع التجربة الجديدة، مع اليقين بأن الشاعر في غط التوظيف الجزئي يصدر عن وعي تام بما يصنع.

ثالثاً التوظيف التناسلي

في هذا اللون من التوظيف يتم توظيف مضمون النص الجاهلي في النص الشعري المعاصر، فيعمد الشاعر إلى التصرف في النص الجاهلي بإعادة صياغته و توجيهه بما يتناسب مع أبعاد التجربة الشعرية الجديدة، ولعل هذا التوظيف التناسلي يكون مقصوداً بذاته، و يطرقة الشاعر بنية مسيقة و بوعي تام، أو العكس تماماً كما سبق ذكره وفقاً لخصوصية التجربة و عمق التوظيف المبني على مدى وعي الشاعر بما يصنع.

وهذا الشكل من أكثر أشكال التوظيف النصي شيوعاً، وأكثرها قدرة على استيعاب كافة أبعاد تجربة الشاعر المعاصر نظراً لحرية التصرف التي يملكها الشاعر في النص الجاهلي، و هذا ما يقودنا للتنبؤ بأن هذه الحرية في التصرف قد تؤدي لخلق نوع من اللبس و الارتباك لدى المتلقي

١ دحبور، الديوان، حكاية الولد الفلسطيني، ص ٢٠١.

٢ التبريزي، الخطيب، (٥٠٢ هـ)، شرح المفصل المشر، ط ٢، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الأسمعي، حلب، ١٩٧٣، ص ٣٦٦.

مفارنةً بشكائِي التوظيف النصي السابقين، وتسهم معرفة النص الشعري و ثقافة المتلقي إسهاماً فعالاً في التواصل مع النص الجديد.

و مثال ما سبق نجده حاضراً في نص شعري عند الشاعر المصري أحمد سويلم الذي يلجأ لتقنية التوظيف التناسي بشكل يحتاج معه المتلقي لسعة اطلاع ليتبين بشكل تام كافة أبعاد الناص، يقول:

جئت رث الثياب فقيراً
أغني بشعري لمن صام مثلي في الصحراء
جئت لا تنكري الخطو
لا تسلميني لسيف القبيلة
حسي أقسم جسمي بين الجموم..
وأحس برودة مائي.. من أجل عينك
تشفى جراحي من أجل عينك
ينطق الشعر مني سهاماً غرق ليل المرائين
تسقط أعني الحصون..^(١)

نقف أمام النص و نقول: كم من الذين قرأوا النص السابق استطاعوا الوقوف على التوظيف التناسي الذي صنعه الشاعر فيه عبر استدعائه لبيت الشاعر الجاهلي عروة بن الورد الذي يقول فيه:

أقسم جسماً في جموم كثيرة وأحس قراح الماء والماء بارد^(٢)

ونجد الشاعر مدوح عدوان في نص له بعنوان "أمي تطارد قتلها" يقوم بتضمين مضمون بعض الأبيات الشعرية و المقولات الجاهلية بعد أن جردها من السياق الجاهلي الذي صيغت فيه، وأسبغ عليها بعداً عصرياً خاصاً بتجربته، فنجدته يقول:

١ سويلم، الأعمال الكاملة، قراءة في كتاب الليل، ج ٢، مصدر سلين، ص ١٠١.

٢ عروة بن الورد، الديوان، ط ١، شرح: سعدي ضناوي، دار الجليل، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٦٢.

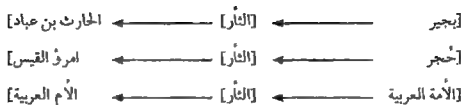
صاغوا الدماء
لتزويق وجه الجرعة
باسم المباحة
لكن قتل الأمومة . بالنعل غلي
أنا الآن خمر..
و أمي هي الأمر
أمي تطارد قاتلها لا تنام..^(١)

يبدو التناص مع الموروث الجاهلي جلياً في النص السابق في شبكة من التقاطعات، فالشاعر يتناص مع مقولة امرئ القيس "اليوم خمر وغدا أمر" التي أصبحت مثلاً، وسيلتي الحديث عن هذا التناص لاحقاً، أما التناص الآخر فهو مع بيت الشعر الذي قاله الحارث بن عباد، عندما بلغه خبر مقتل ابن أخيه بجير على يد المهلهل شقيق كليب الذي قاد حرب البسوس، "فأرسل الحارث إلى مهلهل: إن كنت قتلت بجيرا بكليب، وانقطعت الحرب بينكم وبين إخوانكم فقد طابت نفسي بذلك، فأرسل إليه مهلهل: إنما قتله بشمع نعل كليب" فذهبت مقولة المهلهل مثلاً، و غضب الحارث بن عباد وثار للحرب وأنشد قائلا:

فقلوه يشمع نعل كليب	إن قتل الكرم بالشمع غال
يابنبي تغلب خذو الحذر	إنأ قد شربنا بكأس موت زلال
قربا مريط النعامة منسي	لقحت حرب وائل عن حبال ^(٢)

نلاحظ في نص ممدوح عدوان أن المقتول هي الأمة العربية المستضعفة، التي خذلها أبناؤها، فانطلقت الأمهات اللواتي أصابتهن الجراح للثأر لأنفسهن بعد أن خذلن الرجال، فإن كان الحارث بن عباد في النص الجاهلي يهب لياخذ بثأر بجير، ويسعى امرؤ القيس للثأر لأبيه الملك، فإن نساء الأمة العربية هن اللواتي يتنهضن لطلب ثأرهن بأنفسهن.

١ عدوان، ممدوح، (١٩٨٢)، الأعمال الكاملة، أمي تطارد قتلها، بيروت، دار العودة، ج ١، ص ٤١-٤٢.
٢ جاد المرعي، محمد، و الجبالي، علي محمد، وإبراهيم، محمد أبو الفضل. (١٩٤٢)، أيام العرب في الجاهلية، ط ١، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ص ١٤٢ - ١٤٧.



و نجد أننا بالكاد نلمح التناص مع نص الحارث بن عباد، في ظل وجود تناص مع نص آخر لامرؤ القيس أكثر شهرة من نص الحارث، و بالتالي فإن مقدار ما أوتي المتلقي من سعة نظر في الموروث الجاهلي سيبنى له التصور الكلي للتواصل التام مع النص المعاصر.

و يقول الشاعر حيدر محمود في قصيدته "نشيد الغضب" التي يفرغ فيها ثورة الغضب التي في داخله جرّاء ما يلاقى أبناء فلسطين و أولادهم من ذل و هوان في ظل التخاذل و الصمت العربي و الغفلة عما يجري في فلسطين، فيخاطب أما فلسطينية:

ادخلي غرف النوم
و انتري وردة الحلم..
من رأس أم
تهدهد أولادها
في أسرة أولادنا
"فإن بلغ القطام لنا رضيع
تخربو العروبة.. صاغرينا
و نأخذ منهم البترول: صفوا
و نبقه لهم.. كدرا و طينا.." (١)

لقد استفاد الشاعر من الثورة التي عاشها الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم الراض لحياة اللد و الهوان، فاز على ملك الحيرة عمرو بن هند و قتله بعد أن حاول النيل منه وإذلاله، فقام حيدر محمود بتوظيف نص ابن كلثوم توظيفا تناصيا مصبوغا بالتجربة المعاصرة التي يعبر الشاعر فيها عن ثورته على تلك الفئة اللامبالية من أبناء الأمة العربية الراضية بالذل الذي لحق

١ محمود، حيدر، (٢٠٠٦)، الأعمال الشعرية، من أقوال الشاعدين الأخير، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٤١.

بأنحوائهم في فلسطين، فرأى في الثورة عليهم دفعا للذل عن نفسه وشعبه، فوظف في النص مضمون قول عمرو بن كلثوم:

ونشرب إن وردنا الماء صفوا ويشرب غيرنا كدرا وطننا
إذا بلغ القطم لم نأرضع تخسر له الجبابر ما جدينا^(١)

و من الشعراء الذين أكثروا من توظيف النصوص الجاهلية في أشعارهم توظيفا نصيا و تناصيا وأعيا الشاعر عز الدين المناصرة الذي أكثر من استدعاء شخصية امرئ القيس و كذلك شعره، يقول المناصرة:

ضاع ملكي...
أكلتني الغربة السوداء يا قبر عسيب
جارتني: إنا غريان بوادي الغربة
نبعث الشعر ونحكي أنفقه
أيها الوادي الحبيب
ربما هرت على القبر هنا يوما حمامة
يا حمامات السهوب
أبلغني عني التجة
قبل موتي للحبيب^(٢)

لقد استعار المناصرة و هو يتحدث عن إحساس الغربة و الوحدة الذي يسيطر عليه بيتي الشاعر الجاهلي امرئ القيس اللذين يقول فيهما:

أجارتنا إن الخطوب تبوب وإني هقيم ما أقام عسيب
أجارتنا إنا غريان ها هنا وكل غريب للغريب نسيب^(٣)

١ البريزي، شرح القصائد المشتر، ص ٣٦٠.

٢ المناصرة، الأعمال الكاملة، يا عنب الحليل، ص ١٤.

٣ ديوان امرئ القيس، ص ٣٧٥.

و يقول علي البتيري في نص له بعنوان "دم عربي لفطير صهيون":

قفنا نبك..

لا...

قفنا نحك...

لا

عن الصهوة المستغيضة بالعشق و الموت

ها انزلا

لقد آن أن يتطق الصمت يا أيها العاشقان..^(١)

ويبدو مكشوفاً للقارئ تناس الشاعر مع مطلع معلقة امرئ القيس:

قفنا نبك من ذكر حبيب و منزل بسقط اللوى بين الدخول فحمل^(٢)

و هو أمر تهافت عليه الشعراء حد الاستهلاك فلم يعد في مطلع المعلقة ما يثير، أو يوحي بالتجديد في توظيفه^(٣).

و يقول المناصرة في نص "المقهى الرمادي":

في كؤوس الشاي حمراء..

وفي لون الخطب

ها هنا أدفن ياسي

و أقول اليوم خمر.. وغدا يا غريبه

"اسكروا يا غريبه

ارقصوا يا غريبه

لوراء الثأر منا خطبه"^(٤)

١ البتيري، علي، (١٩٨٨) الشعر في جرش، دم عربي لفطير صهيون، كتابكم، عمان، ص ٣٦٤.

٢ ديوان امرؤ القيس، ص ٨.

٣ يبدو أن الشاعر لم يكف بتوظيف مطلع المعلقة بل إنه قام بتوظيف عنوان رواية القاص نجيب الكيلاني "دم عربي لفطير صهيون" عنواناً لقصيدته.

٤ المناصرة، المقهى الرمادي، ص ٦٢ - ٦٣.

و مع أن الشاعر يتحدث بلسان امرئ القيس إلا أنه يتناص مع نص آخر للشاعر الجاهلي و الصعلوك الشاعر تلُبط شرا بشكل يحقق مفارقة موحية، إذ يقول تلُبط شرا متوعدا بالثأر بمن نذروا أنفسهم لقتله:

فوراء الثأر مني ابن أخت مصع عقدته ما تحل^(١)

فالثأر الذي يريده تلُبط شرا لنفسه و يتوعد به الأعداء وراءه أسلوب، و وراء ثأر امرئ القيس المعاصر أسلوب جديد مختلف هو أسلوب الخطابة و التنظير في تعريض لواقع الحال العربي في التعامل مع ثارات الأمة المكلمة.

و يقول في نص آخر له بعنوان "جفرا في سهل مجدو":

و أنا في غابة أشواك الصبر الأخضر

أنتلي من غضب كالماء الطارق في الرجل

تأتي قد لا تأتي

مطلوب مني أن أتجمل

تأتي قد لا تأتي

مطلوب مني أن لا أسأل^(٢)

فنجد الشاعر قد تناص بشكل خفي مع مضمون جزئي لبيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

وقفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسي و تجمل^(٣)

١ صفدي، مطاخ و حاوي، إيليا (١٩٧٤)، موسوعة الشعر العربي، ج ١، ص ١٤٦.

٢ المناصرة، الأعمال الكاملة، ص ٢٩ - ٣٠.

٣ امرئ القيس، الديوان، ص ٨.

رابعاً ، سيميائية العنوان

احتل العنوان مكانة متميزة في القصيدة المعاصرة، ولم يعد عملاً هامشياً سريعاً، فالشاعر المعاصر قد يعاتي في خلق عنوان قصيدته أضعاف ما يعانيه في قول القصيدة ذاتها، ذلك أن عنوان القصيدة في نظر الكثير من النقاد المعاصرين يكاد يشكل مفتاح القصيدة أو مطلعها إن جاز التعبير، ولا تختلف أهمية عنوان النص الشعري عن أهمية عنوان الديوان الشعري الذي ننتهي له قصائده .

لقد تنبه الشاعر المعاصر إلى إمكانية توظيف الموروث الجاهلي في وضع العناوين ذات الدلالات الإيحائية، بل إنه تجاوز عملية العنوان المجردة إلى محاولة الاستفادة من الانزياح وخلق المفارقة في العناوين في محاولة لإخصابها وصبغها بالصبغة الشعرية.

عنوانه المتخصص

لقد سعى الشعراء إلى تكثيف النص الشعري واختزاله في الجملة أو المفردة المكونة لعنوان النص، ومع ذلك فإن الأمر لا يخلو من وجود نصوص تحمل عناوين لا رابط بينها وبين النص، أو أن العنوان يكون محاكساً تماماً للدلالة التي يحويها، أما الشاعر المعاصر فإن انتفاعه بالموروث الجاهلي في وضع عناوينه لم يقف عند شكل معين، بل إنه تنوع في صور متعددة يكمن أبرزها في التالية:

١ . العناوين الرمزية الجاهلية « وهي تلك العناوين التي يستوحها الشاعر من رموز، أو أسماء الشعراء والملوك والحكماء ومشاعر الدلالات التراثية الجاهلية، وأسماء الأيام والحروب الجاهلية، وكذلك السير والأساطير، التي تحظى بحضور كبير في وجدان المتلقي، وتحمل دلالات تعبيرية مكثفة كمرئ القيس، والأصنام، والبسوس، و زرقاء اليمامة، وغيرها.

وفي هذه الصورة من صور العناوين، فلنأخذ الشاعر في الغالب لا يكتفي بوضع الأسماء أو الرموز بصورة مجردة، بل يعتمد لخلق قدر من الانزياح والمفارقة من خلال إضافة هذه الرموز إلى دلالات معاصرة أو موحية، كنص بعنوان " الصعليك يجربون الشوارع " لعللي فودة، و " كلمة لعروة بن الورد " لتوفيق زياد، و " إفادة لامرئ القيس " لعللي الفزاع، و " امرؤ القيس يصل فجأة إلى قنا الجليل " لعز الدين المناصرة، وغيرها الكثير.

٢. العناوين الشعرية الجاهلية، وهي تلك العناوين التي يهتدي

إليها الشاعر المعاصر من توظيف للنص الشعري الجاهلي بأخذ شطر من بيت مشهور أو مطلع لمعلقة، أو جملة شعرية مكثفة الدلالة تتناسب ومضمون النص المعاصر، ومن ذلك العبارة الشهيرة "قفا نيك" في مطلع معلقة امرئ القيس، و"هل غادر الشعراء" من مطلع معلقة عنترة، وغيرها.

و يراوح الشعراء في هذا النمط من العناوين بين تضمين تام ومباشر للجملة الشعرية المختارة للمعونة، أو من خلال تصرف فني مدروس يحمل أبعاداً عصرية وسمات تجديدية وفقاً لتقدير الشاعر.

٣. العناوين النثرية الجاهلية، وهي تلك العناوين التي ارتبط اختيارها بالشعر الجاهلي، كأن تكون قولاً جاهلياً مأثوراً: مثلاً أو حكمة، أو غيرها مما قيل في أحداث وقائع جسام أو حوارات وخطب خالدة وأيام مشهودة، والغالب أن يبحث الشاعر عن القول النثري ذي الحضور الواسع في وعي المتلقي ومن هنا كانت الغالبية العظمى للعناوين النثرية من الأمثال والحكم، وللشاعر في تناول العناوين النثرية أن يقف عليها كما هي، أو بالتصرف فيها كالعناوين الشعرية.

عنونة الدواوين

هناك الكثير من الشعراء المعاصرين الذين وظفوا الموروث الجاهلي في عناوين لدواوينهم الشعرية، كعلي الجندبي في ديوانه "طرفة في مدار السرطان"، وأمل دنقل في ديوانه الموسوم بـ "أقوال جديدة عن حرب البسوس" وكذلك ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، وديوان "مجنون عبس" للشاعر محمد القيسي، . الخ.

ولا تختلف صور عناوين الدواوين الشعرية التي وضعها أصحابها بتوظيف الموروث الجاهلي عن صور عناوين النصوص الشعرية كما سبق بيانه.

وفي الجدول التالي مثل على توظيف الموروث الجاهلي في العناوين من مختلف صور عناوين النصوص الشعرية المعاصرة التي سبق بيانها التي اجتمعت عند الشاعر عز الدين المناصرة:

عنوان النص	الديوان	صورة العنوان	ملاحظات
قفانبك	يا عنب الخليل	العناوين الشعرية الجاهلية	من مطلع معلقة امرئ القيس
زرقاء اليمامة	يا عنب الخليل	العناوين الرمزية الجاهلية	من الرموز الجاهلية المشهورة
ذهب الذين أحبهم	يا عنب الخليل	العناوين الشعرية الجاهلية	من قصيدة لعمر بن معد كرب
امرؤ القيس يصل فجأة إلى قاتا الجليل	بالأخضر كفناه	العناوين الرمزية الجاهلية	من الرموز الجاهلية المشهورة
الرحيل إلى حيث ألفت	يا عنب الخليل	العناوين الثرية الجاهلية	من الأمثال الجاهلية

(المبحث الثاني: توظيف الشعر (الشعري) والجاهلي)

لم يتوقف الشاعر العربي المعاصر عند النصوص الشعرية الجاهلية، بل إنه حاول أن يفيد من الموروث الجاهلي كاملاً، فالتفت إلى النصوص الثرية بغية توظيفها في نصوصه، ومع أن توظيف النصوص الثرية الجاهلية يبدو ضئيلاً مقارنة مع النصوص الشعرية، إلا أن وجودها في بعض المحاولات، يظهر مدى إدراك الشاعر العربي المعاصر لإمكانية الانتفاع بالتراث الجاهلي على الإطلاق.

و رغم المحاولات التي بذلتها للوقوف على النصوص الثرية التي تم توظيفها في الشعر المعاصر إلا أنني لم أعتز إلا على نزر يسير يدلل على وجود فكرة الانتفاع بالتراث الجاهلي ولا يرتقي في حدود علمي لمستوى الظاهرة.

ولعل أشهر الأنواع الثرية التي تم توظيفها في الشعر العربي المعاصر هي:

- الخطب الجاهلية.
- الأمثال والحكم الجاهلية.

و فيما يلي توضيح لكل منهما

توظيف الخطب الجاهلية في الشعر المعاصر

لقد بينت الدراسة في فصل سابق أهمية الأدب الجاهلي شعراً و نثراً في حياة العربي في الجاهلية، وما زالت الخطابة تتمتع بذات التأثير والأهمية التي عرفت بها عما دفع بعض الشعراء

للتنازع بإمكاناتها، ولعل من أكثر الخطب التي وظفها الشعراء المعاصرون خطبة قس بن ساعدة الأيادي التي يقول فيها:

(أيها الناس: اسمعوا و عوا، من عاش مات، و من مات فات، وكل ما هو آت آت، ليل داح، و نهار ساج، و سماء ذات أبراج، و نجوم تزهري، و بحار تزخر، و جبال مرساة، و أرض مدحاة، و أنهار مجرة، إن في السماء لخبرا، و إن في الأرض لعبرا، ما بال الناس يذهبون و لا يرجعون، أرضوا فأقاموا، أم تركوا فناموا. . .) وانشد يقول:

لم أرى مستـوارداً للموت ليس لها مصادر
أيقنت أنني لأعمالة حيث صار القـوم صائر^(١)

فمن الشعراء الذين وظفوا تلك الخطبة: الشاعر أحمد دحبور في قصيدة اشق اسمها لها من الخطبة ذاتها وهي: "عن الذي لا يد آت" يقول فيها:

لنا الخبر الذي في الأرض
و الأرض..
و كل الثروات
و الذي آت على كوكبنا
لا بد آت^(٢)

يبدو توظيف الشاعر للمضمون الفكري للخطبة واضحاً في النص السابق، وتحديدًا في فكرة التسليم للقدر الذي لا بد أنه سيأتي، وهو من المعاني الفلسفية التي تشد كثيرًا من الشعراء إليها.

و يقول الشاعر اللبناني حسن عبدالله في قصيدة طويلة يناقش فيها جدلية الحياة والموت في العرف الإنساني:

١ صفوت، أحمد زكي، (١٩٣٣)، جبهة خطاب العرب في مصور المربة الزاهرة، ط ١، ج ١، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ص ٣٥ - ٣٦.

٢ دحبور، الأعمال الكاملة، الوثائق للحري، ٥١٣.

هادئ ذوبان الدخان على النل...
هادئة نمتات المعزين
من عائش مات...
و من مات فات
هدوء عميق على الطين
بين حروب مقمت وحروب متأتي
يخلع العسكر المتعبون بتأدقهم
و يعود الحديد إلى الأرض...^(١)

لقد لجأ الشاعر إلى أسلوب التوظيف النصي الجزئي في نصه السابق، عندما أخذ عبارات كاملة من الخطبة وأوردها في نصه، وقضية الموت والحياة وهوانهما في الحروب هي التي جعلت الشاعر يعبر عن الموت بهذا البساطة، وهذا الهدوء الذي لا يتناسب مع الحدث، إلا أن تكرار مشهد الموت والحروب التي يستشرف الشاعر حدوثها هي التي جعلته ينظر للموت هذه النظرة. ويقول الشاعر علي البتيري:

تجمل بثوب الشهيد
و لا تبك موت اليان
فما فات مات
و ما كان كان
و ما بين عزف القذائف والشعر
ها وطن يعمرى و ينفض عن كفيه غبار الهوان...^(٢)

يحاول الشاعر في النص السابق أن يواسي ذاته بالفجيعة التي حلت بفلسطين، و يصبر نفسه على موت من مات من أهلها وعلى احتمال ما كان، لأنه لا يريد أن يبقى واقفا عند حد التضجع، وإنما يحاول أن يتجاوز الواقع الأليم ليواصل العمل والتضحية حتى يزول الذل و الهوان من الوطن، فوجد في الخطبة السابقة ما يتناسب والفكرة التي توارقه فوظفها في النص.

١ عبد الله حسن، (١٩٨٨) للشعر في جرش، قير حرب، كتلكم، عمان، ص ١٨٣.

٢ البتيري، الشعر في جرش، دم عربي، لطيف صهيون، ص ٣٥.

توظيف الأمثال الجاهلية في الشعر المعاصر

تعد الأمثال من أغنى المصادر بالتجارب الإنسانية والخبرة والحكمة، ومكوّنًا أصيلاً من مكونات الهوية الخاصة بالشعوب والمجتمعات، وقد حفظت لنا الكتب والمدونات العربية مجموعات كبيرة من الأمثال الجاهلية وغير الجاهلية، التي وجد الشاعر العربي فيها مصدراً متجدداً، ورافداً خصباً لنصوصه المعاصرة.

وقد تراوح توظيف الشعراء المعاصرين للأمثال الجاهلية ما بين التوظيف النصي سواء أكان جزئياً أم كلياً وبين التوظيف التناسي من خلال مضمون المثل الجاهلي، ولم يكن تركيز الشعراء منصّباً إلا على نص الأمثال ومضمونها بغض النظر عن المناسبة أو الشخصية التي أطلقت المثل إلا ما ارتبط ذكره بصاحبه عرفاً وغداً جزءاً منه.

ومن نماذج الأمثال التي ارتبطت بأصحابها: "اليوم خمر وغداً أمر"، فلا يكاد هذا المثل يذكر حتى يستدعي معه بالضرورة خبر الشاعر الجاهلي امرئ القيس الذي تشير الأخبار إلى أنه لما قتل بنو أسد والده جاءه الخبر فقال مقولته المشهورة: "ضيعني أبي صغيراً، وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر"^(١)، فذهبت مقولته مثلاً.

وقد وظف كثير من الشعراء المعاصرين عبارة امرئ القيس المشهورة "اليوم خمر وغداً أمر"^(٢) التي أصبحت بعده مثلاً، بعضهم مدرك أنها من الأمثال الجاهلية، والبعض الآخر دفعه لتوظيفها شهرة قائلها ومناسبتها للجلل.

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا المثل: الشاعر محمود درويش حيث قال في نص سبق بيانه في موضع مختلف^(٣):

يوماً خمر ونرد..
وغداً الخمر قدم
وغداً الرد سأم..

١ ديوان امرئ القيس، ص ١٤.

٢ الميداني، أبو الفضل (٥١٨هـ)، مجمع الأمثال، ط ٢، ج ٣، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الجيل، بيروت، (١٩٨٧) ص ٥٦٦.

و انظر: الضبي، المنفصل (١٧٨هـ)، أمثال العرب، تقديم إحسان عيسى، دار التراث العربي، بيروت (١٩٨١)، ص ١٢٧.

٣ درويش، يوميات جرح فلسطيني، ص ٦٢.

والقضية التي يحاول الشاعر صرف الانتظار إليها من خلال خلق المفارقة ما بين فعل الشاعر الجاهلي وفعل الشاعر العربي المعاصر هي تنبيه المتلقي في محاولة لاستثارة همة العربي المنصرف للهو والعبث والعيش في الوهم، لأن واقع الإنسان العربي يتطلب بالضرورة اليقظة والانتقال إلى مرحلة العمل.

وكذلك الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدته "المقهى الرمادي" التي سبق توظيفها في مقام مختلف لم يتأخر فلک الهدف الذي سبقه في نص محمود درويش حيث يقول:

في كؤوس الشاي حمراء
وفي لون الخطب
ها هنا أدفن ياسي...
وأقول اليوم خم... و غدا... يا غريباء
اسكنوا يا غريباء
ارقصوا يا غريباء
فروءاء الثأر منا خطباء...^(١)

ويشارك الشاعر عبد الرحيم عمر مع مضمون ما جاء في النصين السابقين، باختلاف في الصياغة، فيقول:

أعدوه حسر مصير. وأنت تقتر
وفي ناظريك عذابات جيل يصر
لعتك كيف وأين المفر
هو اليوم أمر
هو اليوم أمر
وجهد ليالك شعر وخمر...^(٢)

١ المناصرة، المقهى الرمادي، ص ٦٢-٦٣.

٢ عمر، عبد الرحيم (١٩٦٣)، أغنيات للصمت، هارب من حلمه، ط ١، دار الكتاب العربي، ص ٤٠-٤١.

ولا يختلف الأمر كثيراً عند الشاعر ممدوح عدوان سوى بمرارة المفارقة التي يحدّثها في عبارة امرئ القيس حين جعل أمه التي هي رمز للمرأة العربية المهانة في فلسطين وفي كل مكان هي التي تنهض للأخذ بالثأر لنفسها ولوطنها بعد أن حل الذل والهوان بالرجال، فخذلوها، وعجزوا عن الثأر لها، فيقول:

أنا الآن خمر
وأمي هي الأمر..
أمي تطارد قاتلها.. لا تنام^(١)

ومن الأقوال الماثورة التي أصبحت أمثالا وحافظت على ارتباطها بالحدث والسياق العام الذي قيلت فيه، ما جاء على لسان والد عنترة بن شداد العبسي عندما "أغار بعض أحياء العرب - وقيل طيء - على عيس فأصابوا منهم واستاقوا إبلا، فنبعهم العبسيون فلحقوهم وقتلوهم عما معهم وعنترة يومئذ فيهم، فقال له أبوه: كر يا عنترة، فقال عنترة: العبد لا يحسن الكر إنما يحسن الحلاب والصبر، فقال: كر وأنت حر، وألحقه بعدها بنسبه"^(٢)، وجد الشاعر علي فودة في الأقوال السليبة إمكانيات توظيف فنية خصبة فقال:

يا وطني.. ها أنا ذا بين يديك
أبكي شحوب ساعديك
أقول: لا عليك
بعد أن رأيت في الليل نجوم الظهر
يا وطني المقهور.. كر
كر وأنت حر^(٣)

لقد وجد الشاعر في الحدث الجاهلي تقاطعا بين احتلال وطنه وعبودية عنترة، وفي ظل القهر الذي يعيشه هذا الوطن لا يجد الشاعر ميلا له للخلاص إلا بثورة و صولة ينهض لها الوطن يجزى بها حرية كما نال عنترة بكره حرّيته.

١ عدوان، الأعمال المكلمة، أمي تطارد قاتلها، ج ١، ص ٤١-٤٢.

٢ الأسفهاني، أبو الفرج (٢٥٦هـ / ١٠٣٥م)، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ج ٨، ص ٣٣٧.

٣ فودة، علي، الأعمال المكلمة، الفجوي، ص ٣٦٢.

ومن الأمثال الأخرى التي وظفها الشعراء: "رب أخ لك لم تلده أمك"^(١)، فقد وظفه الشاعر سميح القاسم في أحد نصوصه التي يخاطب فيها محمود درويش ليعبر عن الغربة و
النفي عن الوطن وكيف يلتقي الغرباء فيصبحوا إخوة في الغربة والهم، فقال:

بدون سلام
بدون كلام
تقبل في عنقي قلب أمك
(ورب أخ لك..)
التي بهمي على صدر همك
و تبكي ونضحك
في غريبتين..^(٢)

ومن الأمثال التي وظفها الشعراء في نصوصهم الشعرية المثل الشهير: "الحديد بالحديد
يفلح"^(٣) وفي بعض الكتب "لا يقل الحديد إلا الحديد"، وهما بالمعنى ذاته، وكثير من الشعراء
وظف هذا المثل لبيان دلالة القوة التي لا بد وأن تقابل بالقوة، لا بالخطب، ولا بالحوارات، أو
الكلمات الرنانة، يقول ممدوح عدوان:

طلبت أن أحمي صغاري أو بلادي..
و امتشقنا بعض أوجاع المخيم... والمتاني
كي نقل بها حديدنا..
غور أن الأرض، كل الأرض،
خلفت من سلاحي
أفقلت أذاً أنها عمدا
لتغفل عن صياحي..^(٤)

١ - الجمحي، ابن سلام (٣٣٨ هـ)، الأمثال، ط ١، تحقيق عبد المجيد قطناش، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٨١، ص ١٧٥.

و يقال إن المثل للقمان بن عاد و أن له موضعاً غير الموضع الذي يضعه الناس فيه، إذ إن لقمان رأى امرأة يعرفها و عندها
رجل غريب في وضع مريب فسألها عنه فقالت: إنه أخي، فقال مستكراً قولها: رب أخ لك لم تلده أمك.

٢ - القاسم، جهات الروح، تغربة إلى محمود درويش، ص ١٢٠.

٣ - الميداني، مجمع الأمثال، ج ١، ص ١٦.

و انظر: ابن سلام، الأمثال، ص ٩٦.

٤ - عدوان، أبداً إلى المتاني، ص ٧٧.

ومن الأمثال التي وظفها الشعراء المعاصرون في نصوصهم المثل القائل: " اختلط الحابل بالنابل"^(١)، فقد وظفه الشاعر سميح القاسم في أحد نصوصه الذي يقول فيه:

أَمْ شَتَّى تَحْشُرُ فِي بَابِلٍ
يَخْطُلُ الْحَابِلُ بِالنَّابِلِ..
ثَمَّةَ آلَاتٍ تَصْخَبُ
أَرْضٌ تَتَقَلَّبُ..
جَبَلِي تَوَجَّعُ
جَبَلٍ يَتَصَدَّعُ..^(٢)

و يوظف الشاعر علي فودة المثل السابق ذاته في نص له بعنوان " غزلان الصحراء " يقول فيه:

في المَقهى
يَخْطُلُ الْحَابِلُ بِالنَّابِلِ.. تَخْطُلُ الْأَصْوَاتُ
يَخْطُلُ الْأَحْيَاءُ مَعَ الْأَمْوَاتِ
هَاهُمْ صَحِيٌّ فِي الْمَقهى
هَاهُمْ يَلْتَفُونَ عَلَى طَاوِلَةِ الزَّهْرِ
وَفِي خَاطِرِهِمْ بَعْضُ الْحَسَنَاتِ^(٣)

و هناك كثير من الأقوال المأثورة التي قام الشاعر المعاصر بتوظيفها دون النظر لاعتبار أصلها قولاً مأثوراً، وإنما نظر إليها على أنها مثل، ولم يقلل هذا من القيمة الفنية لعملية التوظيف لها.

١ الأصمعي، (٢١٦ هـ)، الأمثال، جمع محمد جبار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠، ص ٣١.

و انظر: الأمثال لابن سلام، ص ٢٩٨.

٢ القاسم، سميح (١٩٧٩)، ديوان الحسنة، غصوه جديد للفنص المتيق، ج٢، منشورات مكتب الأسوار، عكا، ص ١١٣.

٣ فودة، علي، الأعمال الكاملة، النجدي، ص ٣٦٤.

المبحث الثالث: أساليب الخطاب (الشوقي) (الشوقي)

تمهيد

تعد أساليب الخطاب التوظيفي في النص الشعري العربي المعاصر بشكل يمنع الشاعر مساحة أكبر من الحرية التعبيرية بما يتناسب و رؤياه الفنية الخاصة، ومن تباين هذه الأساليب غدا الشاعر قادرا على خلق التجديد في نمط الخطاب الذي يوجهه للمتلقى، فضمن لصوته الخروج من قبضة التكرار، وأبعد عن قارته شيئا من احتمالات الشعور بللمل المصاحب للأسلوب الخطابي ذي النمط التكراري الواحد.

و تتراوح أساليب الخطاب في النص الشعري المعاصر بين أربعة أساليب خطابية للشاعر حرية الاختيار بينها عند توظيف الرموز الجاهلية وذلك وفقا لمستوى التوظيف الذي يتمتع به النص الشعري له، " فلما أن يتحدث بها ويتخذ منها قناعا يث من خلاله أفكاره و خواطره و آراءه، مستخدما صيغة المتكلم، وإما يقيمها بإزائه و يحاورها متحدثا إليها مستخدما صيغة المخاطب، وإما أن يتحدث عنها بصيغة ضمير الغائب " (١)، وإما أن يراوح بين بعض أو جميع الأساليب السابقة في النص الواحد وهو ما يمكن أن نسميه الالتفات.

وبشكل عام نستطيع أن نقسم أساليب الخطاب الشعري إلى ما يلي:

١. الأسلوب الخطابي القناعي / (ضمائر المتكلم)
٢. الأسلوب الخطابي الحواري / (ضمائر المخاطب)
٣. الأسلوب الخطابي القصصي / (ضمائر الغائب)
٤. أسلوب الالتفات / (المراوحة بين مختلف الضمائر)

١ حشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٠٩.

الأسلوب الخطابي القتاعي

وهو تقنية القتاع، أو كما سبق الأسلوب الذي يتحدث به الشاعر في النص الشعري بصيغة التكلم، حيث يوظف الرمز الجاهلي الذي يرى فيه القدرة على حمل كامل تجربة الشاعر المعاصرة، فيتممخص الشاعر الشخصية ويسقط عليها خصوصية التجربة المعاصرة مراعيًا أن لا تغطي الشخصية الجاهلية على النص وأن لا يسمح لشخصيته بالظهور المباشر وإن حدث شيء من ذلك فإن القتاع يكون قد تمزق.

لقد وجد الشاعر عز الدين المناصرة في شخصية الشاعر والفارس الجاهلي عبد يغوث الحارثي قناعا قادرا على أن يعبر من خلاله عن تجربة الأسر والقتل والألم التي يعيشها الشاعر المعاصر، فنقمص شخصية عبد يغوث واتحد فيها بشكل اندمجت فيه الشخصيتان وتحولتا إلى شخصية واحدة تعبر عن تجربة الشخصية المعاصرة وتحتفظ في الوقت ذاته بخصوصية تجربة الشخصية الجاهلية، فاستعار الشاعر من شخصية عبد يغوث واقع الحرب التي خاضها وأدت إلى وقوعه في أسر بني تميم ثم إصرارهم على قتله بالنعمان بن جساس وربطهم للسان بنسج كي لا يهجومهم فطلب منهم أن يفكوا لسانه ليهجو قومه وطلب إليهم إن كانوا لا بد قاتليه أن يسقوه الخمر صرفا ثم يقطعوا شرياته فينزف حتى الموت^(١).

إن هذه الميثة المفجعة والنهاية المؤلمة، أثارت مشاعر الأسى في داخل الشاعر المعاصر، الذي وجد في عذابه التي يلاقيها من الحرب التي مرت على وطنه، وذل الاحتلال، وصور الأسرى، والقتلى، والفقر والمشردين، دافعا له لاستحضار شخصية عبد يغوث والتحدث عبر مأساتها عن مأساته المعاصرة، فقال:

أقول وقد قطعوا شرياتي ومروا

على جهتي... واستراحوا على رثي الميثة..

أقول وقد تركتني المدائن تحت الخطر

وصرت سقيما لجمعي وفكري ونومي

على طاولات المقاهي وخوفي من المنتظر

حديثي عن الأمة الساكنة

غنائي عن الجوع والثورة الفاقصة

كأنني أرى مجزرة...^(٢)

١ الفبي، المفضل (١٧٨ هـ) الفضليات، تحقيق أحمد شاعر وعبد السلام هارون، ط ١، بيروت، ص ١٥٥-١٥٦.

٢ المناصرة، الأعمال الشعرية، الخروج من البحر الميت، ص ٢١٥

إن الممعن في الأسلوب الخطابي للنص السابق يجد ضمير المتكلم هو المحرك الفعال في النص عبر دوال قناعية تبرز هذا الضمير، وكلنا نسمع عبد يغوث الجارثي وقد عاد من جديد للحديث عن مأساته، وما عبد يغوث في النص إلا المناصرة ذاته.

أسلوب الخطاب القناعي

[أقول]	[شرياني]	[جيهتي]	[لرتي]	[صرت]	[حديثي]	[غنائي]	[أرى]
أنا	أنا	أنا	أنا	أنا	أنا	أنا	أنا

(ضمير المتكلم)

إن الشاعر في النص السابق كان موافقاً إلى حد كبير في هذا الأسلوب، إلا أننا أشرنا من قبل إلى أن الشاعر قد يخفق فيه إذا مزق القناع الذي يتقمصه، ونسي أنه يتحدث باسم شخصية أخرى سواء أكان واعياً أم لا، وعند هذا الحد يتقطع التوظيف عن النص، ويتحول إلى أسلوب شعري مباشر وجديد.

وفي نص للشاعر علي فودة مثال على ما سبق ذكره، فهو في نص له بعنوان "الصعاليك" يجوبون الشوارع "يتقمص شخصية الصعلوك عروة بن الورد، ويعبر من خلال هذه الشخصية عن تجربته المعاصرة، إلا أن الشاعر في غمرة الانفعال ينسى أنه يتحدث من خلال لسان عروة، فينطلق متحدثاً بلسانه الخاص عن شعوره الخاص، الذي لا صلة للشخصية المستدعاة به، و عندها يتحقق انقطاع التوظيف ويتم تمزيق القناع.

يقول فودة:

يا ليتني يا صاحب ما ألبستكم ثوب الحرير..
يا ليتني ما جئت مقهاكم ولا أظعتمكم زادي
ولا استكنتكم قلبي الكبير
يا ليتني كنت الصرير..
يا ليتني مت..
.....

" شلت يداه

من غاص في لبنان، في الجولان في سيناء... في بحر السلام
و اصطاد في الأقصى اليمام"^(١)

لقد تحدث الشاعر في النص السابق من خلال لسان عروة الصعاليك مستذكرا قيامه على أسر الصعاليك، لكنه يندم على ما قدمه لهم من تضحيات بعد ما لاقى منهم من جحود و نكران، ولعله يقصد ويرمز بعروة لنفسه ولكل عربي / فلسطيني رفض توقيع اتفاقية السلام، وبالصعاليك إلى بعض أبناء فلسطين الذين شردهم الاحتلال فوجد أن كثيرا منهم تخلى عن قضية فلسطين ونسي ما قدمت له، و انشغل بمصالحه الخاصة، و طرب لنعمة السلام التي أطلقها الرئيس الراحل أنور السادات.

و يبدو الشاعر إلى هذا الحد موقفا في القناع الذي وظفه و عثر من خلاله، إلا أنه في الجزء المتبقي من النص يتبنى عروة بن الورد الذي استدعاه، فيتحدث عن معاهدة السلام التي بدأ الحديث عنها عقب حرب ١٩٧٣ رافضا لها و معتبرا من يد يده لهذا السلام كأنما قد مدحا بالقتل لشعب لبنان، و لأهل الجولان، و مشتركا في قتل أهل فلسطين معرضا بالرئيس المصري الراحل أنور السادات الذي وقع معاهدة السلام مع إسرائيل، وهذا الحديث لا يمكن أن يكون من حديث عروة بن الورد، لأن التجربة المعاصرة قد طغت على التجربة الشعرية المشتركة في هذا المستوى من النص.

ونلمح ذات الأسلوب عند الشاعر أحمد حسن أبو عرقوب في نص له بعنوان " حكاية أميم وأخيه " وفيه يتقنع الشاعر بشخصية الشاعر الجاهلي الحارث بن ويلة الذهلي^(٢) ليعرض لحال من كان ثاره في قومه، و بين إخوته، و جرحه في كفه، و معرضا لحالة الاقتتال و الفرقة بين إخوة العروية، فيقول:

١ فودة، علي. الأعمال الشعرية، للصعاليك بجويون الشوارع، ص ٤٦٢-٤٦٦.

٢ في الخبر أن قوم الشاعر بغوا على أخيه و قتلوه، فلما أراد أن يأثر منهم استنصص عليه الأمر، وقال في ذلك

قومي هم قتلوا أميم أنني فإذا ربيت أصليني سهمي

فلئن ضلوت لأعقون جلا و لكن قتلنا لأوهن عظمي

انظر: الأصمغاني، أبو الفرج (٣٥٦ هـ)، الأخاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ج ٢٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص

قومي هم قتلوا أميم

أخي..

فإذا رميت أصابني.. سهمي

قطعت يد

أدعت أميم..

أيطعن الأخ في قبيلتنا أخاه

ولا يرى يتألم..

بكت المدينة

فاستشرت بيوتها

كيف السبيل إلى أخي

كي أسترد إخاءه

.....

أميم قم..

هذي بوادي نجد

قد فتحت على مسرى الرياح شعبها

يدي يا أميم تلم عظمك

من جدث الموت.. أنت أخي

و كنت ظلمتك.. شلت عيني

وهاجنت أرجوك بعض السماح^(١)

مكذبا يتبين لنا أن تقنية القناع من أشهر الأساليب التي اتكأ عليها الشاعر المعاصر في بناء القصيدة المعاصرة فلا غرابة أن يكون أسلوب الخطاب القناعي من أكثر الأساليب الخطابية استخداما.

١ أبو عرقوب، أحمد حسن. (١٩٧٣)، توقيعات على قيثارة الرفض، منشورات دار فيلادلفيا، عمان، ص ٢٧-٣٠.

الأسلوب الخطابى الحوارى

و فى هذا الأسلوب الخطابى يلجأ الشاعر إلى استخدام ضمائر المخاطب، فهو يرى فى الشخصية الجاهلية التى يستند عليها القدرة على حمل جزء مهم من أبعاد تجربته الخاصة، لكنها غير قادرة على استيعاب كافة أبعاد هذه التجربة، أو أن هناك شخصيات أخرى أو دلالات مختلفة يريد التعبير من خلالها فلا يستطيع استخدام أسلوب القناع، ويكثر هذا الأسلوب الخطابى فى مستوى التوظيف التركيبى، وهو ما نتج عنه "اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية التى أتاحت لها قدرة واضحة على الاستنباط النفسى والحوار الداخلى، وهىأت لها الخروج من جو الغنائية والخطابية"^{١١}.

و فى هذا الأسلوب يقوم الشاعر بالوقوف إزاء الشخصية المستندة و يبادر بإسقاط معالم من تجربته الخاصة عليها من خلال معاورتها، وفى هذا الحوار لا نسمع صوت الشخصية المستندة إلا ما كان ردأعلى حديث الشاعر وعلى لسانه أيضاً، كأن يسأل الشاعر تلك الشخصية و يقوم بالإجابة عنها، أو يدير الحوار فى الاتجاه الذى يريده.

و فى هذا الأسلوب يحقق الشاعر حرية أكبر، ذلك أنه يستطيع أن يجعل الشخصية المستندة تستقل بلامحها الجاهلية بشكل أكبر، و يستطيع هو أن يتحرر أكثر من التجربة الجاهلية و خصوصيتها التى قد لا يحتاج إليها الشاعر كاملة فى تجربته المعاصرة " و من المعروف أن المعطى التراثى للأداء الحوارى يأخذ أنماطاً أحادية البعد، تكرر أشكالها و تتعدد صورها حيث يظل مكتفياً بقص خارجى (يحكى) الموقف الحوارى الحقيقى أو المتخيل و المتمثل فى قال و قلت أو مخاطبة الرفيقين "^{١٢}، ونلمح أن كثير من الشعراء يلجأ إلى أدوات التداء لمحاورة تلك الشخصيات و تحقيق المفارقة و مقدار من الانزياح بين دلالات الشخصية الجاهلية و التجربة المعاصرة.

و مثال هذا الأسلوب الخطابى الحوار الذى يجريه الشاعر عز الدين المناصرة مع شخصية زرقاء اليمامة، و فيه نرى الشاعر يعبر عن تجربته المعاصرة من خلال إسقاط أبعادها على شخصية زرقاء اليمامة عبر الحوار الذى يجريه معها، و من خلال تحكمه بهذا الحوار يحقق مساحات كافية للتعبير عن ذاته فى ظل دلالة الرمز المستدعى.

١ هيد، رجاء. لغة الشعر، ص ١١٢.

٢ هيد، رجاء. المصدر نفسه، ص ١١٢.

يقول المناصرة في النص الذي سبق توظيفه في مقام مختلف:

في اليوم التالي يا زرقه
قلعوا عين الزرقاء الفلاحة..

في اليوم التالي يا زرقه
خلعوا التين الأخضر من قلب المساحة
في اليوم التالي يا زرقه..^(١)

لقد استطاع المناصرة عبر الحوار الذي استخدم فيه ضمير المخاطب - هم - و أدوات النداء ومن خلال تكرار جملة الخطاب (يا زرقاء) أن يعبر عن التجربة المعاصرة التي نرى فيها الحديث عن قوى الاحتلال الصهيوني التي استباحّت أرض فلسطين، فأذلوا النساء، وأرهبوا الضعفاء، واقتلعوا الأشجار، وما زالوا ينكلون بنا..، وهكذا نجد الشاعر قد استطاع بأسلوب الحوار أن يبعد مساحة أكبر من حرية التعبير وتحقيق الخصوصية محافظاً في الوقت ذاته على دلالة الرمز الذي يوظفه.

ويستخدم الشاعر توفيق زياد أسلوب الحوار في استدعاء شخصية الشاعر الجاهلي عروة ابن الورد وخبره مع أصحاب الكنيف الذين كان يقوم على أمورهم ثم جحدوا ما قلعه لهم، ليعبر عن قضية الجحود والنكران للخير والمعروف التي انتشرت بين الناس فيقول في المقطع الثالث عشر من قصيدة "الندبة" التي سبق ذكره في موضع مختلف:

دوده من عوده

يا أنت يا عروة يا ابن الورد..

يا من عاش حتى شاق

ما يفعل أصحاب الكنيف

قل لنا

هل هكذا الدنيا؟

أجبنا

قل لنا

هل هكذا الناس؟..^(٢)

١ المناصرة، يا عنب الحليل، ص ٢٣

٢ توفيق، زياد، ١٩٩٤، كلمة إلى عروة بن الورد، ط٢، مطبعة فيو وحمون، عكا، ص ١٢٣.

ومع أن التجربة المعاصرة تكاد تغطي على النص إلا أن الشاعر كان موفقاً في محاورة الشاعر الجاهلي عروة بن الورد الذي كان له موقف قادر على حمل هذا البعد من تجربة الشاعر المعاصر، وبرز الحوار عبر الحديث الموجه من الشاعر إلى عروة بن الورد كما في الشكل التالي:

أسلوب الخطاب الحواري

[يا أنت]	[يا عروة]	[يا ابن الورد]	[يا من عاش]	[قل لنا]	[أجبنا]
أنت	أنت	أنت	أنت	أنت	أنت

ضمير المخاطب

ونرى الأسلوب ذاته عند الشاعر سميح القاسم خلال حوار مع امرئ القيس فيه لوم له على نتجائه للروم ليطلب العون منهم على الأخذ بثار أبيه، و الشاعر يرمي إلى لوم العرب الذين سارعوا للجوء إلى أمريكا في طلب العون على اليهود الغاصيين، الأمر الذي لا يرضيه الشاعر فيقول:

لمن أنت هلتي، يا امرأ القيس؟
هل تستجير بنار الأجانب؟
أقصر لعنت.
ورمضه أهلك برد عليك.
انته يا امرأ القيس.^(١)

أسلوب الخطاب الحواري

[أنت]	[ملتجئ]	[يا امرأ القيس]	[أقصر]	[لُعنت]	[انته]
أنت	أنت	أنت	أنت	أنت	أنت

و يستخدم الشاعر المناصرة الأسلوب الخطابية نفسه في نص آخر أراد أن يحذر فيه الأمة من خطر اللجوء إلى الروم - الأوروبيين - في طلب المساعدة لمحاربة الصهاينة وأخذ الثأر منهم، فيستدعي شخصية الشاعر الجاهلي امرئ القيس ويخاطبه محذراً إياه من اللجوء إلى بلاد الروم وطلب العون لتحصيل ثأره، لأن ملكها قد أعد له حلة مسمومة ليقتله، يقول المناصرة مخاطباً امرؤ القيس:

١ القاسم، سميح (١٩٩١)، الأعمال الكاملة، ط١، دار الهدى، كفر فوع، ج٤، ص ٢٠٠.

يا أيها المهزوم
يا سيد الشعر
قلنا تخون الروم..
في ثوبك المهزوم
وأنت لا تدري
ورعاً تدري..^(١)

نرى أن كثيراً من الشعراء قد وظف حادثة لجوء الشاعر الجاهلي امرئ القيس للروم طلباً للنصرة، للتعبير عن رفضهم لطلب العرب العون من الغرب الأوروبي والأمريكي في صراعهم مع الصهاينة.

الأسلوب الخطابى القصصى

وهو من الأساليب التي استخدمها الشاعر المعاصر لدواعي مشابهة لدواعي الأسلوب الخطابى الحوارى السابق، وفيها يكتف استخدَم ضماير الغائب والصيغ الفعلية الدالة على الزمن الماضى، فيتحدث عن الشخصية الجاهلية التي يرى فيها القدرة على حمل أبعاد تجربته المعاصرة، ويضفي عليها بعداً عصرياً دون طغيان أو تكلف.

ونلمح في هذا النمط الأسلوب القصصى أو أسلوب "كان يا مكان" عند كثير من الشعراء ولا يخفى على المتأمل مدى تأثير هذا الأسلوب وقدرته على جذب القارئ للتواصل مع النص الشعري المعاصر. إلا أنه يتوجب على الشاعر أن لا يسرف في هذا القص التاريخي الذي قد يؤدي بشاعرية النص ويحوّله إلى وثيقة تراثية بشكل منظوم.

ومن أمثلة هذا النمط الخطابى ما جاء في نص لعز الدين المناصرة بعنوان "امرؤ القيس يصل فجأة إلى قلنا الجليل" يقول فيه:

كان عرس بقانا الجليل، و فاطمة الآن تكتب لي
أن نخرج المسجى على الرمل لم يدفنوه
كان عرس بقانا الجليل، و فاطمة الآن

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ١٤.

تفتح باب التطوع:
 حناؤها و خلايلها و العطر
 و تقسم أن لا تكون نؤوم الضحى
 و تقسم الآن، أن يفرح الشجر السهوري
 و فاطمة الآن قصت جداتها
 أقسمت أن تكون
 نجمة للصحاري، و بوصلة الناهين
 يارياح الجنوب اشعري
 حتى تبدأ العاصفة. (١)

لقد استطاع الشاعر بهذا الأسلوب القصصي أن يبنى جسورا تصل الماضي بالحاضر و تبت
 الحياة في الحكاية التاريخية و إن خالفت بعض الأحداث ما هو متعارف عليه، فيها هي فاطم التي
 قال فيها امرؤ القيس في المعلقة:

غداثه مستشزرات إلى العلا ضل العقاص في هثي و مرسل
 و يضحي فئت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنطق عن تقضل (٢)

نراها تتخلى عن دلها و تنعمها، فلم تعد تنام حتى الضحى، و غداث شعراها قام بقصها، و
 اتسع الفرق بين الحياة التي كتبت تحياها فاطمة امرئ القيس و حياة فاطمة المناصرة. و يمكن أن
 نلمح أسلوب القص في الشكل التالي:

أسلوب الخطاب القصصي

[كان عرس]	[كان عرس]	[تقسم]	[خلايلها]	[قصت]	[أقسمت]
هو	الماضي هو	الماضي هي	هي	هي	هي

ضمير الغائب

و من أمثلة هذا الأسلوب ما جاء في نص للشاعر سميح القاسم بعنوان "انتقام الشفري"،
 يستخدم فيه الإخبار للتعبير عن تجربته المعاصر، فالشاعر يوظف قصة الشفري التي تشير كتب

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ٥١١.

٢ أبو زيد القرني، جبهة أشعار العرب، ص ٢٥٨-٢٥٩.

الأخبار إلى أنه بعدما تعرض للذل والهانة و عرف أنه ربيب عند بني سلامان وأسير وأنه ليس منهم، أقسم على الانتقام وقتل مئة منهم، فقتل تسعا وتسعين وتمكنوا منه فقتلوه، ثم دار الزمان فبعث أحد بني سلامان بعظم الشنفرى فيموت على أثرها، يقول القاسم:

بشر، جن، إله
يستبيح المصمرا
وبرى ما لا يرى
شنفرى
سيم خسفاً و هو أنافانرى
شنفرى...
أقسمت أحزانه أن يثارا
ألف ويل يا شبابه،
يا سلامان... يا كل الورى
ألف ويل من عذاب الشنفرى
و انتقام الشنفرى..^(١)

إن الشنفرى الذي يخبرنا عنه القاسم في النص السابق ما هو إلا رمز للفلسطيني الذي يتعرض للذل والهوان على يد الاحتلال الصهيوني، و تكالبت عليه العذابات حتى ضاق بها ذرعاً، وأقسم أن ينتقم لنفسه من ساءه الذل والهوان، ويعني الصهانية ومن والههم الذين يرمز لهم في النص بـ (شبابه) و (سلامان) القوم الذين أقسم الشنفرى الجاهلي أن ينتقم منهم، و يحذر الشاعر في النص من أن انتقام الشنفرى سيكون شديداً ومؤلماً.

و من النصوص التي سبق ذكرها نص لعز الدين المناصرة بعنوان " دار عمتي جليلة " استخدم فيه الشاعر الأسلوب القصصي في التعبير عن القضية التي تشغله، والمتأمل في النص يجد أن الشاعر قد لجأ لعبيقة " كان.. " وهي من الصيغ التي ترتبط كثيراً بالأسلوب الإخباري القصصي، يقول المناصرة:

١ القاسم، جهات الروح، ص ٧.

جليلة بنت الكروم..
وأخت الرجال
خطفت في هودج
كان خاطفها تابعا من تبابعة الاحتلال
حين حاول لمس قطوف العنب
كان سيف كليب بن مرة في الحابية
يجندل هامة جلادها الطاغية
بضربته القاضية.^(١)

وأشير هنا إلى أنه يمكننا أن نعتبر أسلوب الخطاب الحوارية جزءاً من أسلوب الخطاب القصصي إذ إن الحوار عنصر رئيس من عناصر الأسلوب القصصي ومع ذلك فلا يمكن أن ننظر لكل حوار على أنه قصص بالمفهوم الدال على القصص.

أسلوب الالتفات

وفي هذا الأسلوب يراوح الشاعر بين مختلف الأساليب الخطابية، السابقة فقد يجمع منها اثنين أو قد يجمعها كلها، وهو من الأساليب البلاغية المعروفة، فالشاعر هو الذي يقرر الأسلوب الأمثل والأقدر على حمل التجربة الشعرية المعاصرة.

ويكثر مثل هذا الأسلوب الخطابية الشعري في النصوص الشعرية التي يغلب عليها الطول النسبي، فيجد الشاعر في التنقل بين تلك الأساليب مخرجاً له في أبعاد الملل عن القارئ، وبناء للحيوية في أوصال النص من جهة أخرى، ويحتاج مثل هذا الأسلوب إلى قدرة فنية عالية ذلك أن الشاعر لا بد له من أن يحسن التخلص أثناء التحول من أسلوب إلى آخر كي لا يبدو النص مقطع الأوصال أو مفكك التكوين.

وقد يلجأ بعض الشعراء إلى إعطاء أرقام للمقطعات الشعرية التي تتكون منها القصيدة مما يتيح للشاعر التحول بين أساليب الخطاب المختلفة بيسر وسهولة.

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ٦٢٥.

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا الأسلوب الشاعر علي الفزاع في قصيدة له بعنوان "إفادة لامرئ القيس" يعبر فيها عن حالة الإحساس بالضيق والتعب والتخاذل التي تعترى الإنسان العربي من خلال المفارقة بين حال الشاعر الجاهلي والشاعر المعاصر، فيبدأ الفزاع النص متمصفا فنائع الشاعر الجاهلي امرئ القيس عندما جاءه خير مقتل أبيه وأصبح الثأر له واجبا عليه، فيقول على لسانه:

أسرجي لي فرسي
ربما يجمعنا الدم. لكن
آه.. ما أقسا لك يا هذا الختام.^(١)

. ثم يتحول الشاعر إلى أسلوب خطابي آخر هو الإخبار متحدثا بصيغة الغائب عن امرئ القيس الذي أصبح في تجربة الفزاع رمزا للفشل والهوان والعجز عن تحقيق الثأر، في إشارة إلى عجز الإنسان العربي عن تحقيق الثأر للأمة، يقول:

هوذا الضليل يهوي من على ظهر الجواد.
لا دمه الشيخ وأقاها انتقام
ولا فكك صبايا كعدة التكلي الحداد..
أه ما أقسى انكفاء الحيل من قبل البداية..
هوذا أوأه ما أقسى النهاية...^(٢)

ثم يتحول الشاعر إلى أسلوب خطابي آخر هو الحوار، ويجريه الشاعر مع امرئ القيس الذي تخلى عن ثأره وأقبل على اللهو والمجون وحياة العيش التي كان يحياها من قبل، ورفضاً لكل النصائح التي تدعوه للتأمل والعودة للجدة والحزم وأخذ الثأر، معللاً ضعفه بأنه لم يتعود خوض الحروب ولم يرث عن أبيه سوى أشياء لا تتصل بالحروب.

و كل ذلك يسوقه الشاعر للإشارة للتخاذل الذي يستشري في صفوف الأمة، والعجز الذي أقعد أبنائها عن الأخذ بثأرهم من أعدائهم، وألقى بهم لحياة اللهو والعيش، فيقول في هذا الحوار:

١ الفزاع، علي، (١٩٩٦)، الأجمال الشعرية، ديوان نبوة الليل الأخير، وزارة الثقافة، عمان، ص ٢١١.

٢ المصدر السابق، ص ٢١٣.

— يا امرأ القيس اتلد .
 — شُدني شوق لأيام الشباب..
 — يا امرأ القيس انتقم.
 — كل ما أبليه أثى وشراب
 (فاعذروني يا رجال،
 لم يعلمني أبي شق الغبار
 لا.. ولا قرع السيوف
 كل ما أورثني - المرحوم - زقا وحرما
 ودفن..^(١)

لقد استطاع الشاعر بنجاح أن ينتقل بين أساليب الخطاب الشعري التي سبق بينها التي يمكن أن نوضح بعضها في الشكل التالي:

أسلوب الالتفات

المخاطب	القائب	التكلم
يا امرأ [أنت	هو [ذا الضال]	اسرجي لي] أنا
أنت [اتلد]	هو [يهوي]	نحن [يجمعنا]
أنت [انتقم]	هو [هو ذا]	أنا [آه]

مما أتاح له مساحة أكبر من حرية التعبير، وساعده على إبعاد الملل عن القارئ وإخفاء قدر من الحيوية والتجديد في النص، الذي يحسن النظر في النص السابق يدرك تماماً أن الالتفات بين الأساليب الخطابية يحتاج مهارة فائقة، ووعي تام بمختلف الأساليب، وقدرة على اختيار الأسلوب الأمثل للتعبير.

ومن الشعراء الذين تنوعت الأساليب الخطابية في قصائدهم الشعرية أحمد دحبور، ففي قصيدة له بعنوان "أحزان ورقة بن نوفل" نراه يجهد للنص بتوضيح شخصية ورقة بن نوفل للقارئ، ثم يقسم النص إلى ثلاثة أجزاء أعطاها أرقاما متسلسلة، وفي كل جزء نراه يستخدم

أسلوباً خطائياً مختلفاً ليؤدي في الختام فكرة عامة مفادها أن ورقة بن نوفل كان شخصية سلبية رفضت الجمالية، لكنها لم تتخذ موقفاً إيجابياً واحداً، فجاء الرسول صلى الله عليه وسلم و"لم تتح لورقة حتى فرصة تأييده"^(١)، وبدأ الشاعر القصيدة مستخدماً أسلوب الخطاب القصصي مخبراً عن نموذج ورقة فيقول:

خلف الجدران تسكن الخرافة
يطفح بحر الرمل بالخرافة

.....

و بين ريح الرمل والهدير
ورقة مغلوبة في ساحة القمار تستجير
لكها مهمة تظل
لا تسعفها الخرافة
و لحظة فلحظة تخف دون نسمة تطير^(٢)

و بعد هذا القص يتحول الشاعر في المقطع الثاني إلى أسلوب الحوار مخاطباً ورقة بن نوفل وحثاً إياه أن يتخلى عن سلبية و يخرج عن صمته و يجهر بالدعوة لنصرة الرسول ﷺ و تأييده لأنه أعلم الناس بالحق الذي جاء به من سواء، يقول:

أزح له الجدار
كن دليلاً
القلوب تقضي ناموسك الحفي
أشعل الفتيل نلمح البداية
الجدور تدفع التراب
و العيون تأكل الكتاب
كن إذن دليلاً
ولو للحظة

١ دحبر، الأعمال الكاملة، حكاية الولد الفلسطيني، ص ١٥٠.

٢ المصدر نفسه، ص ١٥٠ - ١٥١.

يكاد يهبط الستار

كن...

.. يكاد..^(١)

يلجّ الشاعر على فكرة رفض الصمت والتخاذل عن نصرة الحق ويزداد الرفض تنامياً في داخله عندما يصدر الصمت من له تأثير و دور فاعل يستوجب أن يؤديه بأمانة و صدق، فيعمد لتعمية أمثال هذه الرموز من خلال التحول إلى أسلوب الخطاب القناعي متحدثاً بلسان ورقة بن نوفل الذي يعلن عجزه وتخاذله عن نصرة الحق والرسول، و رضاه بالانهزام أمام الباطل، فيقول:

لأنني لم أنقب الجدار

لأنني لم أعرف اليدين

ألمس كل لحظة قدومه الخار

بالتعب الخلاق، بالعبار

المح مكتين

تنصهران حوله في جمرة الحوار

لأنني لم أعرف اليدين

ولم أسمع الأراج الحفي، أو أصادق النهار..

لأنني ييست في انتظار

معجزة تنقب في الجدار

هزمت مرتين

لمحت عمري بين ليلتين

محاصراً..

لمحت وجهي ورقة مغلوبة في ساحة القمار^(٢)

١ المصدر نفسه، ص ١٥٢.

٢ المصدر السابق، ص ١٥٣-١٥٤.

لقد استطاع الشاعر من خلال المروحة بين أساليب الخطاب المختلفة كما في التالي:

أسلوب الالتفات

المخاطب	القائب	المتكلم
أنت [أزح له]	هي [تسكن الخرافة]	أنا [لأنني]
أنت [كن دليله]	هو [يطلق]	أنا [لم أعرف]
أنت [تلموسك]	هي [ورقة مغلوبة]	أنا [المس]
أنت [أشعل الفتيل]	هي [تستجير]	أنا [المخ]
أنت [كن]	هي [تسففها]	أنا [لمحت]

أن يوصل للمتلقي الفكرة المحورية التي يحملها النص بنمط أكثر حيوية ومحققاً قدر أكبر من التفاعل بين المتلقي و النصوص المتعددة المقاطع ، واستطاع الشاعر أن يكشف النقاب عن رمز من رموز الجاهلية المغمورة قال عنه الشاعر في مقدمة النص: " ورقة بن نوفل يكاد يكون نكرة في تاريخنا العربي " ^(١) وهو ما يحتاجه للتوسع في توظيف الرموز التراثية التي لم يستغل الشعراء بعد إمكانياتها التعبيرية وطاقاتها الإيحائية.

١ المصدر السابق، ص ١٥٠.

المبحث الرابع: الإشكاليات والتقليد

لقد دار خلاف كبير بين الأدباء و النقاد حول المزالق و الإشكاليات التي رافقت ظهور الشعر العربي المعاصر، و تصدت كثير من الدراسات لبيان الآثار المترتبة على الانجراف الأعمى و اللاواعي خلف النظم وفق الشكل الشعري المعاصر، وليست هذه الإشكاليات و التحذير من خطورتها بالأمر المستجد عليه، بل إنها تعود إلى مرحلة الإرهاصات الأولى لظهور الشعر الحر، و تحديدًا عبر الشاعر نازك الملائكة التي تشكل لديها وعي أولي مبكر ببعض المشكلات التي تعترض النمط الشعري الجديد أدرجتها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر".

و ذكرت الملائكة أن بعض المتحمسين لهذا اللون من النظم ذهب بعيدا في المغالاة و التقليد الأعمى للنماذج الأولى دون أن يدرك هذا البعض أن كثيرا من تلك النماذج و إن كانت لشعراء كبار لم تسلم من الزلل والخطأ، فعكف من بعدهم على تقليد أعمالهم بما فيها من أخطاء حتى كادت هذه الأخطاء تترسخ و تتحول إلى أصول أسلوبية للشعر المعاصر، و ناقشت الملائكة كثيرا من المزالق التي سوف نتناول الدراسة بعضها.

ثم توالت الدراسات والبحوث التي اجتهد أصحابها للنظر في أمر هذا الشعر، و أرى أنه لا بد من التنويه لبعض الإشكاليات و خاصة تلك التي تتعلق بتوظيف التراث و رموزه، مع الأخذ بعين الاعتبار أن بعض هذه الإشكاليات قد تتحول إلى ظاهرة من ظواهر الشعر المعاصر، وبعضها أقل شأنًا إلا أن هذه الإشكاليات لا يجب أن تعم على جميع الشعراء أو مطلق الشعر العربي المعاصر، لأن في التعميم بعدا عن المصداقية، و الموضوعية، و الدقة، كما أن ورود إحدى هذه الإشكاليات في نص معين لبعض الشعراء لا يعني أن تكون هذه سمة غالبية على شعره، بل إن الأمر يتطلب إيراد بعض النصوص التوضيحية بهدف تسليط الضوء على الإشكاليات، وليس تقيما للشعراء.

أما الإشكاليات التالية التي تعرض لها الدراسة، فقد سبق و تناولها بعض الدارسين بالبحث والنظر بشكل عام في معرض حديثهم عن إشكاليات الشعر المعاصر، إلا أن هذه الدراسة تختلف عن سابقتها باختلاف الجهة التي تنظر منها لهذه الإشكاليات، فهي تحاول تخصيص استعراضها من خلال ربطها و بيان صلتها بموضوع الدراسة " توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر " في مسعى جاد لإضفاء أكبر قدر من الشمولية لمختلف المحاور المتصلة بها.

و لا تدعي هذه الدراسة أن ما تعرض له من إشكاليات يعتبر الحدود النهائية لها، بل إن هناك إشكاليات أخرى أقل شأنًا وتأثيرًا ارتبطت بتوظيف الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر تجارزتها الدراسة لمحدودية تأثيرها، و ضيق انتشارها.

٢.١. إشكالية التوظيف المكثف.

و لا يُقال إن هذه الإشكالية تختص بتوظيف التراث الجاهلي في الشعر المعاصر، بل تشمل كافة أنواع الرموز والدلالات التي توظف في الشعر المعاصر أشكالها، إن هذه الإشكالية تنفاقم نصا بعد نص دون أن يبدي كثير من الشعراء اهتماما بخطورتها، إذ لم يعد غريبا على المتلقي أن يطالع نصا شعريا يحشد فيه مزيج مكثف من الرموز العربية - على امتداد التراث العربي -، و الرموز الغربية - التي نجعل كثيرا منها و يجهلنا - و الأساطير، و الخرافات، و أسماء، و إشارات، و القاب، و موجودات، . . تتكاثر لتجعل من النص الشعري مجموعة من الشفرات أو الطلاسم السحرية، مفجرة الحيرة و الذهول في نفس المتلقي و هو يلهث جاهدا على أن يفسر الدلالات التي تحملها تلك الرموز، و عندما يعثره العجز يحاول بأسلوب آخر من خلال البحث عن رابط يجمع بين تلك الرموز، فيصطدم بعجز لا يقل عن سابقه، وهكذا تنقطع الصلة بين القارئ و النص على عكس ما هو مفترض.

يقول علي أحمد سعيد (أدونيس) في نص له من "كتاب الحصار " :

هتدثراً بدمي، أجيء يقودني
حلم ويهديني بريق،
هيات بيتي لابن رشد
وأبي نواس، والرضي
و كتبت للطائي أن يأتي وقلت لذئ القروح: أبو العلاء أتى.

واحمد وابن خلدون،
سنعلن آية الأحشاء، وسومة السديم الأولي
ونفكك اللغة الدفينة.^(١)

ويقول سميح القاسم في سرية الصحراء:

رمل هوج
سواف تهيج
و أين الخيول؟
الطلول؟
الهوارج؟
أين القبالي؟
أعزب، روم، فرس،
و أين اللواعج؟
ليلي وقس
و أين القوافل؟
أين القنائل؟
بكرك، عجم، عيس،
و أين مسح وأوس
وهندو دعد
أين الحجاز وبغد
غزالي على راحتي أين وجهي^(٢)

يتبن لنا مرة أخرى أنه "لا يكاد الرمز يأخذ بعض مداه في النص حتى يفاجئه الرمز اللاحق فيطفيء إضاءته وينتهي دوره، و الأمر نفسه فيما يخص المتلقي، إذ لا يكاد المتلقي ينتهي من استقبال الرمز الأول أو توظيفه ضمن سياق التلقي، حتى يفاجأ بالرمز الآخر يطل بوجهه من ثنايا النص،

١ أدونيس، (١٩٨٥)، كتاب الحصار، ط١، دار الآداب، بيروت، ص ٢٢٥.

٢ القاسم، سميح، (١٩٨٥)، في سرية الصحراء، ط١، دار الجليل للنشر، عمان، ٥٦-٥٧ ص.

فيغتال فرصة استيعاب الرمز الأول لأن المجال قد ضيق عليه ^(١)، وحتى الإنسان المثقف قد أصبح مضطراً لإجهاد ذاكرته أو للبحث حتى يصل إلى المقصود، وهكذا تتحول هذه الرموز المكثفة إلى عامل معيق أمام المتلقي.

٣. الغموض.

و الغموض من أكبر الإشكاليات التي رافقت الشعر المعاصر منذ البدايات الأولى حتى هذا الوقت، ولعل كثيراً من الدراسات والبحوث قد قصدت للنظر في هذه الإشكالية التي تكاد تتحول عند بعض الشعراء سمة من سمات أسلوبه الشعري، وحاولت هذه الدراسات البحث في أسباب الغموض، وأشكاله، ونتائجه.

وقد انطلق كثير من الشعراء المعاصرين يلهث خلف كل ما من شأنه أن يحقق له مقدارا واسعا من الغموض في نصوصه معللا ذلك بتجنب التقريرية والمباشرة التي تحط من شعرية النص، وفي سعيهم لتحقيق هذا البعد انزلقوا نحو الغموض المفرط الذي كثيرا ما كان يفقد النص الشعري ولغته سمة مهمة هي الإيصال والإبلاغية التي تعتبر من أهم خصائص اللغة بشكل عام.

وهذا الإشكال ليس منفصلا عن الإشكال الذي سبقه، بل هو مقترن به حيناً، ومن نتائجها حيناً آخر، ذلك أن الكثافة الرمزية رافقتها في بعض الأحيان ظهور الغموض متمثلاً في بعض أساليب، الأول: غموض الرمز ذاته، والثاني: غموض الدلالة الرمزية، وفي البعد الأول يعتمد الشاعر إلى إيراد رموز يجعلها القارئ من جهة، ولا يوضحها الشاعر من جهة أخرى، أما في البعد الثاني فتكون الدلالة ذاتها سبب الغموض بشكل لا يجزم المتلقي معه ما الذي أراد الشاعر أن يوصله من أفكار.

يقول الشاعر ممدوح عدوان في أحد نصوصه:

ماذا أسوي فيك يا بربوت

إذا ضاق الحصار...؟

بالأمن فردها الكماة على المضائق

تستجير فلا تجار..

١ الرواشدة، ظواهر في لغة الشعر العربي المعاصر، ص ٤١٢.

فهل سألت القصيف يا ابنة مالك؟

هلا سألت الطائرات؟^(١)

إن النص قد يبدو للوهلة الأولى واضحاً لا غموض فيه، لكن التساؤلات التي يطلتها الشاعر و الانزياحات الإسنادية في النص تجعل الغموض يطل على القارئ، الذي ينتظر منه أن يتساءل ماذا يمكن أن تكون إجابة السؤال الأول للشاعر؟ وهل يجهد للإجابة بأنه سيتخلى عنها - بيروت - كما ورد في جملته "تستجير فلا تجار"؟ ولا نكاد نفكر بإجابة السؤال حتى تعترضنا الجملة الخبرية التي تلت السؤال، ثم يفاجئنا الشاعر بسؤال ثانٍ أشد غموضاً مما سبقه برمز "ابنة مالك" التي يخاطبها الشاعر بقوله: فهل سألت القصيف يا ابنة مالك؟ ومن هنا يبدأ الغموض بالتشكل من خلال محاولة معرفة من هي ابنة مالك؟ وما هي دلالتها التراثية؟ وما دلالتها المعاصرة؟ والمتلقي المتقف يجب عليه - حسب تصور الشاعر - أن يعرف من هي ابنة مالك، ولو فرضنا أن المتلقي يعرف أنها ابنة عم الشاعر الجاهلي عترة، فإن الغموض يحيط بدلالة هذه الشخصية قديماً وحديثاً، بل ما الرابط بينها وبين قصف لبنان و الطائرات؟ وهل كان الشاعر موفقاً في استدعاء هذا الرمز؟

٤. التقريرية والمباشرة

هي الوجه الآخر المعاكس للإشكال السابق، وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى توظيف دلالات و رموز مكشوفة بصياغة صريحة و واضحة خوفاً من وقوع المتلقي في اللبس أو الغموض، ولكنه في غمرة خوفه هذا يقترب بالنص الشعري من التقريرية و المباشرة التي تصيب النص بنوع من الضعف الفني.

و لا يمكن أن نعد الأمر من قبيل التعجيز للشاعر، أي إما أن يكون النص المعاصر غامضاً أو أن يكون مباشراً، لأن الأمر ليس على هذه الصورة، فالشاعر الذي يملك أدوات القدرة الإبداعية هو الذي يضيف على نصه شيئاً من الغموض الذي يستثير القارئ، و يخلق له فضاء نصياً أرحب للتأويل و المشاركة الفاعلة، و محافظاً على استمرار التواصل بين النص و القارئ، دون أن يفرق نصه بالوضوح و المباشرة ليحقق للقارئ الاتصال مع النص، و الأصل في الإبداع القدرة على حفظ التوازن و المروحة بين الأساليب التي تجعل من النص عملاً متميزاً ذا خصوصية و استقلال.

١ عدوان، قصيدة بتقصها شهيد، ص ٧٠.

ولعل من أهم العوامل التي تسهم في دفع الشاعر للوقوع في المباشرة والتقريرية هو طغيان التجربة التراثية على التجربة المعاصرة، فيتحول النص إلى سرد تاريخي مبتذل، أو أن تغطي التجربة المعاصرة على الرمز المستدعي فيتحول النص إلى سرد واقعي بلسان غريب عن العصر وعن الرمز الموظف، ومن ذلك ما يفعله بعض الشعراء الذين يستخدمون تقنيات القناع وأثناء النص ينسى الشاعر أنه يتحدث بلسان قناعه فيتحدث بشكل صريح محققاً بذلك التقريرية والمباشرة، وتبقى المسألة نسبية ومتفاوتة من نص لآخر.

يقول عز الدين المناصرة من نص له بعنوان "دار عمتي جلييلة" سبق توظيفه في أكثر من مقام سبق في الدراسة:

جليلة بنت الكروم، وأخت الرجال
خطفت وهي في هودج -
حواله حرم من غضب
كان خاطفها تابعا
من تبابعة الاحتلال
أقام عرسها الدموي وأقمها فستقا من ذهب
ولكنها
هيأت موت جلادها
حين حاول لس قطوف العنب.^(١)

إن التقريرية والمباشرة تغطي على النص بصورة تفقده جزءاً من شعريته، وبيان ذلك من وجهين: فإما أن تكون التجربة المعاصرة قد طغت أو أن تكون التجربة التراثية هي التي طغت، ولو اعتبرنا أن تجربة المناصرة بلعدها ودلالاتها المعاصرة قد طغت على الرمز التراثي الذي استدعاه الشاعر، فستجد جلييلة المعاصرة تسيطر تماماً على النص وتقضي جلييلة التراثية - زوج كليب وأخت جساس - فهي بنت الكروم في إشارة مباشرة إلى المرأة الفلسطينية، وظن الشاعر أنه بحاجة لمزيد من التوضيح فقال: "وأخت الرجال" ولا يخفى على من يعيش في بيئتنا أن هذه العبارة تحمل دلالات مكشوفة وصريحة معاصرة.

١ المناصرة، الأعمال الكاملة، وعيويا كنتمية، ص ٣٤٥.

ولم يكف الشاعر بهذا القدر من التقريرية، فهو عاد لاستثمار دلالات الرمز التراثي فقال: "خطف في هودج" ولكنه حرم النص من بعض الشاعرية بقوله: "كان خاطفها تابعاً من تبابعة الاحتلال" وتفاقت التقريرية والمباشرة بإدراج كلمة "الاحتلال" التي أرى أنه لو حذفها و اكتفى بالقول: "كان خاطفها تابعاً من التبابعة"، أوحى بربط كلمة "تبابعة" بضمير من الضمائر، لأعاد للنص توازنه، لكن الكلمة - الاحتلال - أجهضت جزئياً شعرية النص، ولم يعد فيه ما يستثير المتلقي أو يحثه على التأمل المعق في فضاء النص.

ومع ذلك فإن للمناصرة مدافعة عما سبق، فيقول "إنه يرى النص بعيداً عن التقريرية و المباشرة، ذلك أن عبارات مثل: "بنت الكروم" و "أخت الرجال" و "الاحتلال" شائعة و عامة في حدود بيئتنا المحلية - بلاد الشام -، فإن كان ابن البيته يراها مباشرة، فلا أظن أنها سطحية أو مباشرة الدلالة للمتلقي العربي الذي في الجزيرة أو المغرب على سبيل المثال^(١)، ومن جهة أخرى إذا نظرنا إليه باعتبار طغيان التجربة التراثية فستبقى التقريرية و المباشرة تسيطر على النص، و ستره يمثل قصفا مغرقاً في التاريخية بأسلوب منظوم دون أن يشكل إبداعاً أو خلقاً فنياً متميزاً في الحكاية التراثية.

٥. تشويه الرمز التراثي

وهذه من أخطر الإشكاليات التي تواجه الرموز التراثية علمة و الجاهلية خاصة، ولعل الخطر يزداد إذا كان الشاعر يقوم بتشويه هذه الرموز عن سبق إصرار و تقصّد، كما أن بعض الشعراء لا يعي وعيائهم حقيقة الرمز الذي يستدعيه، بمعنى أن هناك رموزاً تحتل دلالات متعددة و يمكن أن توصل رسائل مختلفة فيلمّ الشاعر ببعض الجوانب الدلالية و يجهل الأخرى فيكون هذا باباً يلج منه نحو تشويه الرموز التراثية الجاهلية.

و هناك أيضاً بعض الرموز التراثية ما زالت ذات دلالة غير محددة، بمعنى أن هناك خلافاً في المدلول الرمزي الذي يمكننا أن نسميها به، و لا يعني أن شاعراً يختار لها دلالة معينة أن نحذو حذوه و هذا مزلق آخر ينجر فيه بعض الشعراء المقلدين الذين يضعون أعمال غيرهم من الشعراء نصب أعينهم و يبدؤون بإعادة رسمها و تشكيلها.

١ من لقاء خاص أجراه الباحث مع الشاعر في بيته مساء يوم الاثنين ٢٠/١٠/٢٠٠٦، عمان - الأردن.

و قد يعذر هذا النوع من الشعراء إلى ما لجلهه بإمكانات الرمز، و حدوده التوظيفية، إلا أن الإشكالية الخطيرة تتمثل في معرفة الشاعر التامة بحقيقة الرمز الذي يوظفه ثم يعمد قاصداً لتشويبه و توظيفه بشكل لا مسؤول، و يلصق به دلالة تختلف عن دلالاته الحقيقية المخزنة في ذهن المتلقي، و بشكل عام قد نجد مثل هذا العمل عند بعض الشعراء الذين يحملون مواقف سلبية من الموروث، و يقدمون سواء من الحضارة الغربية أو غيرها عليه^(١).

مساحة الحضور

و أعني بالحضور مدى معرفة المتلقي و صلته بالرموز التراثية الجاهلية الموظفة في النص، و حضورها في إدراك المتلقي، و يتحول الأمر إلى إشكالية عندما يقوم الشاعر بتوظيف رموز مغمورة قياساً بمستوى المتلقي المعرفي، أو نصوصاً من غير المتوقع أن يكون لدلالاتها صدى في المخزون الفكري الثقافي للمتلقي، وهنا يصبح التواصل مع النص و إدراك مقاصد الشاعر أمراً شبه مستحيل.

و هذا يتطلب من الشاعر أن يستحضر المستوى المعرفي للمتلقي الذي يريد أن يوجه له النص، فإذا أقرط الشاعر في السمو بلغة الخطاب الشعري فإنه سيصل إلى مرحلة تخصيص الخطاب، بمعنى أن الشاعر يكتب لفئة معينة ذات مستوى معين دون أن يأخذ بالاعتبار من يقع خارج هذا المستوى.

و يتحقق الأمر في توظيف الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر إذا ما استدعى الشاعر رمزاً أو حادثة أو دلالة بحاجة لسعة اطلاع في الأدب الجاهلي، فهذا هو الشاعر أحمد دحبور يقول في نص له بعنوان "فاطمة المغربية"

سقط النصف

و ذابت الشمسان في كأسين ترتطمان فارغتين
لنماجتين تداريان غريم عمرهما المني
و هو يسخر من بعيد. (٢)

١ للمزيد: انظر موقف الشعراء العرب من التراث، الفصل الأول من هذه الدراسة.

٢ دحبور. الأعمال الشعرية، ص ٧٤٨.

إن الأمر قد يبدو للعتصر بالموروث الجاهلي واضحا جليا، غير أن الغالبية العظمى من المتلقين لا تدرك أن الشاعر المعاصر قد قام بتوظيف نص للشاعر الجاهلي النابغة الذبياني، بل إنه من الضروري أن يعلم الواقعة التي قيل فيها نص النابغة وهو في قوله:

سقط النصف ولم ترد إسقاطه فتأولته واتقنا باليسد^(١)

إذ تشير كتب الأخبار والتاريخ^(٢) إلى أن هذا البيت قاله النابغة الذبياني حين أراد أن يمدح المتجردة زوجة النعمان، فتغنى بعفتها عندما سقط نصفها دون تعمد فالتقطته عن الأرض و حاولت أن تستتر بيدها دون أن تسمح لأحد بالنيل منها ولو نظرة.

ويقول عز الدين المناصرة من نص "في الرد على الأحباب":

لو أن الفتى حجر...
لو أني قمر في الشام مرغل..
لو أني قمر..
لو أني حجر في الشام متغرم..
لو أني جبل
تشاقه الأنواء والأمواج والسفن
لكنني في بلاد الروم متزعج
أبكي على وطن قد خانه وطن..^(٣)

لقد وظف المناصرة في النص السابق جزءا من نص لا يحمل مقدار الحضور الذي يسمح للشاعر بتوظيفه باطمئنان، ولما أحسن بذلك كتب اسم صاحب النص على يساره وهو تميم بن أبي بن مقبل، لكنني أرى أن الأمر لم يتم جلاؤه بالقدر الذي يكفي لتوظيف جزء من نص مغمور

١ الذبياني، النابغة (١٩٨٤)، الديوان، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ص ٤٠.

٢ الأصفهاني، أبو الفرج (٣٥٦هـ)، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ج ٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص ٨٢.

٣ المناصرة، الأعمال الشعرية، ج ١، ص ١٦.

لشاعر مقل مثل تميم بن أبي بن مقبل^(١)، وليس بالرمز المشهور أو ذي الدلالة التي تجعله يحسن التفاعل بين النص و المتلقي، وبيت تميم بن أبي مقبل الذي وظفه المناصرة هو قوله:

ما أطيّب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملوم^(٢)

وقد وجدت شاعرا آخر وظف البيت السابق قبل المناصرة وهو الأديب ناصيف اليازجي ولا أدري إن كان المناصرة قد اطلع على نص اليازجي أم لا الذي يقول فيه:

قد قال في طيب عيش المرء شاعرنا ما أطيّب العيش لو أن الفتى حجر

وها أنا اليوم في مهد الضنى حجر ملقى فمن أين طيب العيش انتظر^(٣)

ومنه أيضا أن يوظف الشاعر جاثبا ذا حضور أقل من جوانب الرمز المستدعى، ويكثر هذا في الرموز المتعددة المحطات و المراحل، التي يطفئ حضور بعضها على بعضها الآخر، يقول عز الدين المناصرة من قصيدة "دار عمتي جليلة" سبق بيانه:

و لكنهد

هيات موت جلادها

حين حاول لس قطوف العنب

[كان سيف كلب بن مرة في الحامية

يجندل هامة جلادها الطاغية

بصبرته القاضية]..^(٤)

١ من بني الجحلاان، من عاصر بن مصعب، أدرك الإسلام و أسلم، عاش نيفا و مئة عام وكان يكي على أهل الجاهلية، له أشعار كثيرة يهجو بها النجاشي.

الزركلي، خير الدين (١٩٧٩)، الأعلام، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ج ٢ ص ٨٧. و انظر: طبقات ابن سلام الجهمي، ص ٣٤، الإصيلة ١: ١٩٥.

٢ ابن سبويه (١٩٩٢) منبتهى الطلب من أشعار العرب، ط١، تحقيق محمد طريفي، دار صادر، بيروت، ج ١، ص ٣١١

و انظر: ديوان تميم بن مقبل، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٦٢.

٣ ديوان ناصيف اليازجي، (١٩٨٣)، مارون عبود، ط١، دار مارون عبود، بيروت، ص ٤٠٢.

٤ المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ٣٤٥.

لقد استدعى الشاعر رمز جليلة - زوج كليب - وهو رمز لا يحمل دلالة محددة في ذهن المتلقي ذلك أن ما هو حاضر في وعيه وجود صلة تربطها بكليب الذي يتداعى للذهن بذكره حرب البسوس وما دار فيها من قتال وسفك دماء وطلب للثأر، . . . ، ومع أن هذه الحرب بتفاصيلها وأبطالها ذات حضور كبير في وعي المتلقي إلا أن هناك مساحة من القصة لا تحظى بذات الحضور للجزء السابق الذكر، وهذا الجانب من الحكاية أقل حضوراً من سواء مما قد يسبب إشكالية لبعض المتلقين.

و كما ذكرت فإن هناك إشكاليات أخرى ارتبطت بالشعر العربي المعاصر تتقارب وتتباعد مع ما سبق ذكره، وتبقى هذه الإشكاليات نسبية من شاعر لآخر، بل من نص لآخر وبعضها يكاد يشكل ظاهرة.

المجمعة (الخامس): في تعميم التوظيف

إن عملية توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر تحتاج من الشاعر إلى أن يقف طويلاً قبل الإقدام عليها، ذلك أن المسؤولية الملقاة على عاتقه تصبح مزيجاً في هذه الحال ما بين مسؤولية الشاعر عن إخراج نص شعري يتدفق إبداعاً وفناً، ومسؤولية التعامل مع التراث بشكل واعٍ لدخوله المباشر في تكوين الهوية العربية.

إن الكم الكبير الذي نظرت فيه الدراسة من النصوص الشعرية المعاصرة ذات الصلة تجعلني على اقتناع كبير بأن شعرنا المعاصر استطاع أن يحقق نجاحاً واسعاً في التعامل الصحيح مع الموروث، ومع ذلك فإنه في كل التجارب لا بد من نتائج سلبية لا تعد هدماً بل عاملاً مساعداً على إعادة البناء إذا ما أحسن التعامل معها وتقويمها، بل إن الشاعر الذي ضعف نصه أو حتى أخفق في الإبداع في تجربة معينة، يبدع ويتقن في تجارب شعرية أخرى بعد أن أصبحت السبيل واضحة المعالم، مما يدفعني لأبدي رأياً - قد يصيب - في أمور إذا ما تنبه لها الشاعر العربي قد تسهم في تصحيح مسار التوظيف ومن أهمها:

١. التوظيف الواعي للموروث الجاهلي،

لا بد للشاعر قبل أن يخوض التجربة أن ينظر في تراثه، يقرأ، ويرفد معجمه التراثي بالنصوص والتعبيرات والصور التي تعينه على تلمس مواطن الجمال ومراكز القوة والإبداع الشعري، وهذا يتطلب منه أن يرتد بقوة لمصادر التراث الجاهلي الأصيلة، فيأخذ منها بشكل متكامل، فلا يهمل شيئاً، ولا يتكئ على تجارب الآخرين مع التراث الجاهلي ليصبح ناقلاً عن ناقل، فهذا هو الشاعر صلاح عبد الصبور على سبيل المثال يحكم "علمين كاملين على التراث الشعري العربي كله، يقرؤه ويمثله، ويعجب بأصوات منه، ويرفض أصواتاً أخرى" (١)

١ - عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٦.

و هنا يجد الشاعر نفسه حراً في اختيار الرموز والدلالات التراثية التي تتناسب و تجربته المعاصرة، فلا يختار ما هو عاجز عن حمل أبعاد تلك التجربة، أو عاجز هو ذاته عن توجيهه وفق الرؤيا النصية التي سيعبر خلالها، فيتحول الرمز الذي كان الهدف منه إضاءة أبعاد التجربة عاملاً هادماً مضللاً جزأً سوء اختيار الرمز، أو حتى سوء التوظيف.

٢. السيطرة على الكثافة التوظيفية للموروث الجاهلي

فلا يتدفع الشاعر العربي المعاصر اندفاعاً غير مسؤول، بوعي أو دون وعي يحشد الرموز و يكدها بعضها فوق بعض بشكل يرهق النص و يشغله قبل أن يرهق المتلقي، ولعل رمزا واحداً أو دلالة معينة قد تؤدي ما تمعز عن تحقيقه مجموعة غير متناسقة من الحشود الرمزية و الدلالات التراثية المتباينة.

و أما إن لم يكن للشاعر مندوحة من إيراد عدة رموز، أو حشد مجموعة دلالات، فإنه لا بد له من التخطيط الجيد للسيطرة عليها حيث لا يسمح لبعضها بقتل الآخر، أو إزاحته، أو الطغيان عليه إلا بالقدر الذي يتطلبه سياق النص، فيأخذ كل رمز أو دلالة المساحة و مقدار التوظيف الذي يتناسب مع حضوره و إمكانياته التعبيرية.

وليس في هذا دعوة لخمسة توظيف ذات الرموز أو حتى التوظيف ذاته في النص الشعري المعاصر بشكل مطلق، ذلك أن هناك سمات أسلوبية أخرى لا تقل جمالاً عن أسلوب توظيف الموروث الجاهلي، و الموجه لذلك خصوصية التجربة و رؤية الشاعر، أي أنه هو الذي يتحكم بالموروث و ليس الموروث هو الذي يتحكم به.

٣. تقديم المشترك التراثي و الدلالي على سواه

و هذا الأسلوب لا يقلل من شأن النص أو الشاعر، بل إنه أمر الواجب اتخاذه أولوية للشاعر ذلك أنه "تتأني إشكالية الرمز هنا حين يستحضر من مجال غريب عن المتلقين، فيعجزون عن استدعاء إطاره و متعلقاته و ظلاله، عما يكبح جماح التلقي لديهم، و يتحول عاملاً معيقاً بدلاً من أن يكون عاملاً توصيل و إثارة، وفق ما ذهب إليه "أ. أ. ريتشاردز" في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" حين رأى أن المشترك المعرفي الذي يتحصل بين المبدع و المتلقي يجعل الالتقاء بينهما ميسوراً، و يحقق التوصيل على نحو أسهل مما لو كان المشترك المعرفي ضئيلاً" (١).

١ الرواشدة، ظواهر في لغة الشعر العربي المعاصر، ص ٤١٥.

وهذا يقودنا لبيان الهدف الأهم لدى الشاعر، وهو التواصل والإبلاغية بأسلوب شعري فني مميز، فإن كان هدف التوظيف "تقديم وظيفة إشباعية في النص" ^(١)، فمن الأولى اختيار الرموز والدلالات التي تسهل تحقيق هذا الهدف، وأنا لا أعني بهذا دعوة الشعراء للبحث عن كل ما هو شائع لحد الابتذال والاستهلاك لمجرد الوصول لمشارك معرفي على حساب قدرات الرمز المستدعي، بل المقصود توظيف الخبرة والقدرة على الاختيار الذي تعين عليه الرؤيا الفنية والعاطفة الصادقة للشاعر.

٤. تجنب تكرار الرموز والدلالات التراثية

وهذا ما لاحظته كثير من النقاد والأدباء من أن كثيرا من الشعراء الذين أطلق عليهم شعراء الجيل الثاني قد تهافتوا عليه ووقعوا فيه، فكثير منهم قد اطلع على تجارب الشعراء الرواد، وانبهر بالقدرات الفنية والتقنيات التوظيفية العالية التي انعكست في نصوصهم، وما استطاعت الرموز والدلالات التراثية الموظفة أن تحققه على مستوى النص الشعري، فأقبلوا على تلك الرموز يعيدون تكرارها مرة بعد مرة، حتى استهلك كثير من تلك الرموز وأصبحت ذات حضور تقليدي تتحول معه إلى "غط لغوي مسطح تفقد معه كل طاقاتها الإيحائية، وقدرتها على الإشعاع" ^(٢).

وليس معنى هذا أن من يسبق من الشعراء إلى توظيف رمز أو دلالة تراثية ما يصبح مالكاها ولا يسمح لغيره بإعادة توظيفها، إنما الواجب تجنبه هو إعادة توظيف الرمز التراثي المستدعي بذات الدلالة والاستخدام الذي سبق أن وظفه شاعر آخر.

وللشاعر أن يعيد توظيف ما سبقه إليه غيره من خلال قدرة فنية متجددة بأسلوب ابتكاري يحقق للنص الشعري الخصوصية والجدة التي تميزه عن غيره من النصوص، فكلما كالبهر الذي له صورة عامة حاضرة في الأذهان، لكنه يختلف من لوحة إلى أخرى وفقا لما تبذره ريشة الفنان.

١ المصدر السابق، ص ٤١٥.

٢ عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ١٩٤.

٥. الهجوم للهوامش والخواشي عند الضرورة.

ولا أدعو لذلك إلا كمخرج أخير للشاعر الذي قد لا يجد مناصاً من إيراد رمز، أو نص، أو دلالة تراثية معينة للنهوض بنفسه وهو يعلم مسبقاً أن فيما سيورده خلقاً لإشكالية في تحقيق التواصل مع المتلقي، مما يجعله يبحث عن أسلوب ربط خارجي ينير للقارئ الطريق و يعينه على تحقيق التواصل مع النص و بذلك تكون الخواشي والهوامش والإحالات و الشروحات الضرورية أنسب وسيلة لتحقيق ذلك.

إلا أن الأمر بحاجة للحيلة والحذر منبة الوقوع فيما لا تحمد عقباه، لأنه لا يعني ما سبق ذكره أن يتحول النص الشعري إلى دراسة تتزاحم فيها الخواشي، والهوامش، و الشروحات و الإحالات بشكل يجهد القارئ و يخلق له نوعاً من اللبس والإرباك، إنما فقط للضرورة الملحة، و قد لجأ كثير من الشعراء الرواد كعبد الوهاب البياتي، و صلاح عبد الصبور، و بدر شاكر السياب، و غيرهم لهذه التقنية لا سيما أن في كثير من شعرهم توظيف للرموز الغريبة، و الأساطير، و الدلالات الخاصة التي تتطلب التوضيح والإبانة، و كثير من النقاد يرى أن هذه التقنية هي الأخرى وافدة لشعرنا العربي من الغرب.

ولا أعني بماسبق تقنية "التون الشعرية وخواشيها" التي تعتبر من تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، التي هي "أن يصوغ الشاعر متناشعرياً، ثم يصطنع له خواش شعرية في أسفل الصفحة، و يترك للقارئ خيار قراءة الحاشية عند الوقوف على رقم الإحالة أو ترك الحاشية بلا قراءة، و قد أدرجه الباحث كمال أبو ديب تحت تسمية "تعدد النصوص" لكنه صرح بأنه متردد في منحه اسماً^(١).

١ الرواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، ص ٥٠١ - ٥٤٢.

الخاتمة

تبرز قضية التراث في البعد الثقافي كلعمية مقدّمة في حياة الأم والشعوب، ويلتقي التراث مع الأدب في تقاطعات متعددة تسهم في تكوين الهوية الحقيقية للأمم، وتشكلت قناعة مطلقة لدى عدد كبير من الشعراء المعاصرين بالإمكانات المتاحة لهم فيه، بصرف النظر عن أسلوب التعامل الفني مع هذا التراث سواء بالوقوف عنده كما الحال عند غالبية شعراء مرحلة الإحياء، أو تجاوزه بعد الوقوف عليه بصورة متجددة كما عند الشعراء المعاصرين.

أما الموروث الجاهلي فإن أهميته لدى دارسي الأدب العربي تنبثق من كونه أول المصادر التي أسهمت في التكوين الأدبي والحضاري العربي وأقدمها، وتعد صورة الشعر الجاهلي التي وصلتنا هي الامتداد الذي تسجّ وقاله الشعراء حتى بدايات الشعر المعاصر (التفعيلة) ولم يكن للشاعر المعاصر مندوحة من النظر في هذا الموروث، إضافة لغناه الفني وتعدد صوره ونواحيه، ومع أن المرحلة الأولى من التعامل مع الموروث - بشكل عام - لم تحظ بأهمية لدى الشاعر المعاصر فإنه عمد إلى إسقاط أبعاد الرؤيا المعاصرة على الموروث، وتجاوز حدود البعد التاريخي بما فيه من جمود وبث الحياة في أدب وتراث ظل محجورا عليه في بطون الكتب التي تراصت في المكتبات والكتاتيب وحلقات الدرس التاريخي.

حاولت الدراسة أن تنظر في أبرز ملامح تقنية توظيف الموروث الجاهلي عند الشعراء المعاصرين - في مصر والشام - بهدف الوقوف على جوانب وآليات تقنية التوظيف التي أثبتت التجارب الشعرية المعاصرة أنها مجال خصب قادر في أحيان كثيرة على حمل أبعاد التجربة الشعرية كاملة، ولما كان النص الشعري هو الأسس في الوقوف على كافة أبعاد التوظيف فقد كان طبيعياً أن تتعدد أسماء الشعراء المعاصرين وتكرر في بعض الأحيان.

أما النصوص الشعرية فإن الدراسة قد أولت الاهتمام الأكبر لموضع الشاهد الذي يندرج تحت المبحث المنظور فيه عبر فصول الدراسة، و اكتفت بالتحليل البسيط لها بالشكل الذي يسهم في توضيح الشاهد الذي يحتويه النص الشعري، و لم تتبع الدراسة منهجاً نقدياً واحداً في تناول النصوص الشعرية ذلك أن المدارس النقدية لم تكن أساساً للبناء العام للبحث إلا بالقدر الذي يخدم الهدف الرئيس لكل مبحث من مباحث الدراسة، ولعل الحديث عن إشكاليات تقنية التوظيف هو الجانب الأكثر استيعاباً للبعد النقدي فيها.

ظهر أن مستويات التوظيف لم تكن واحدة، بل متفاوتة من شاعر لآخر وأحياناً عند الشاعر ذاته وفقاً لمستوى فضوح التجربة وإملاك الأدوات الكافية لتحقيق الإبداع التوظفي بوعي تام، ولا يخفى أن مستوى الشاعر الثقافي يبرز بشكل فاعل ليسهم في تحقيق التضجج التام للتجربة الشعرية دون إغفال إلى أن مستوى المتلقي هو الآخر يسهم إلى حد معين في تحقيق الغاية الفنية من الإبداع الشعري، و تسلسلت هذه المستويات من المستوى الإنشائي البسيط إلى المستوى المحوري الذي تظهر فيه قدرة الشاعر الفنية، و وعيه التام بكافة أبعاد التوظيف الفني للموروث الجاهلي.

مطلب آخر للدراسة تمثل في محاولة الكشف عن مختلف جوانب التوظيف الفني التي ظهرت في نصوص الشعر المعاصر التي كان التركيز الأكبر فيها منصبا على استدعاء رموز الشخصيات الجاهلية، التي كان من الطبيعي أن يكون أكثرها للشعراء الجاهليين، وعرضت الدراسة لمجموعة محددة من نماذج الشخصيات الجاهلية الأوفر حظاً في تجارب التوظيف المعاصر التي أحسن الشاعر فيها التعامل مع هذه الشخصيات في الغالبية العظمى من تجارب التوظيف التي شملتها الدراسة.

وتبقى مسألة الوقوف على آليات التوظيف الفني للموروث الجاهلي في الشعر المعاصر من أدق المسائل المرتبطة بتقنية توظيف الموروث، ذلك أنها تمثل الصيغة النهائية المكونة لتشكيل النص الشعري، و القلب الذي تأخذ التجربة الشعرية شكله النهائي، وهذه الآليات قد تتباين وتتعدد من نص لآخر، بل في ذات النص أحياناً بحسب قدرات الشاعر وبراعته في الاستفادة من الإمكانيات الفنية المتاحة، والقدرة على بث الحياة بسمتها المعاصر في شريان الموروث الذي يتكئ الشاعر عليه في النص عبر توظيف النص الشعري والنثري الجاهلي بأنماط توظيفية متعددة، وبالشكل الخططي التوظفي الذي يناسب التجربة المعاصرة.

ولا تتحقق الفائدة المرجوة إلا بترجيح النظر في الإشكاليات المنبثقة عن تقنية التوظيف كالغموض، والتكرار، والتقريب، وغيرها، ومحاولة كشف أسبابها واقتراح الحلول المناسبة لتجنبها أو تقليل أثرها السلبي على عملية الإبداع التوظفي.

لقد أظهرت الغالبية العظمى من النصوص الشعرية المعاصرة التي استقرأتها الدراسة أن هناك مصالحة تمت بين الشاعر المعاصر وموروثه بعد أن تجاوز الشاعر سيطرة الأساطير الغريبة و تنبه إلى الإمكانيات التوظيفية الهائلة المكتنزة في التراث، و ازداد الوعي و الالتفات لهذا الموروث بعد النجاح الذي حققته التجارب الأولى التي تزامنت مع أوضاع سياسية واجتماعية بالغة الأهمية مرت بها الأمة العربية في منتصف القرن الماضي.

والحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع

- إبراهيم، نبيلة. (١٩٨٧). المفارقة، فصول، مجلد ٧ (عدد ٣-٤) القاهرة، ص ١٣١ - ١٤١.
- أحمد، محمد فتوح. (١٩٧٧). الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٧١)، الآثار الكاملة، مئة الأيام الحاضرة، ط ١، بيروت، دار العودة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٧٨). زمن الشعر، ط ٢، دار العودة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٩٥). سياسة الشعر، ط ١، دار الآداب، بيروت.
- أدونيس. علي أحمد سعيد (١٩٨٥)، كتاب الحصار، ط ١، دار الآداب، بيروت.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٩٣). ها أنت أيها الوقت، ط ١، بيروت، دار الآداب.
- إسماعيل، عز الدين، (١٩٦٧). الشعر العربي المعاصر، قضايا و ظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، دار الكتب العربي.
- الأصمهاني، أبو الفرج (ت ٣٥٦ هـ)، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ج ٢٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.
- الأصمعي، (ت ٢١٦ هـ)، الأمثال، جمع محمد جبار، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، ٢٠٠٠.
- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل، ط ٤، دار المعارف، القاهرة. (د. ت).
- البرادعي، خالد (١٩٩٨)، أوراق من هذا العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- البياتي، عبد الوهاب، (١٩٧٢)، تجديتي الشعرية، بيروت، دار العودة.
- نعيم بن أبي بن مقل، الديوان، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٦٢.
- الجابري، محمد عابد (١٩٩٠). التراث والحدائق، ط ١، مركز دراسات الوحدة العربية.

- جاد المولى، محمد، والبيجاوي، علي محمد، وإبراهيم، محمد أبو الفضل، (١٩٤٢)، أيام العرب في الجاهلية، ط١، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر.
- الجمعي، ابن سلام (ت ٣٣٨ هـ)، الأمثال، ط ١، تحقيق عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٨١.
- الجندي، علي (١٩٧٥). طرفة في مدار السرطان، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الجندي، علي (١٩٩١). في تاريخ الأدب الجاهلي، ط ١، مكتبة دار التراث.
- الجوهري، إسماعيل بن حماد (ت ٣٩٣ هـ). تاج اللغة وصحاح العربية. ط ٣، (تح: أحمد عبد الغفور عطار)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤.
- حجازي، أحمد عبد المعطي، (١٩٩٢)، أسئلة الشعر، ط١، منشورات الخزندار، جدة.
- حجازي، أحمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، حديث الثلاثاء، ط١، ج٢، دار المربخ للنشر والتوزيع - دار الرياض ١٥١.
- حجازي، أحمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، الشعر الحقيقي، دار المربخ للنشر والتوزيع، الرياض.
- حداد، علي (١٩٨٦)، آخر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- حنفي، حسن (١٩٨١). التراث والتجديد. بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر.
- الخال، يوسف، (١٩٨٧). دفتر الأيام، لندن، رياض الريس للكتاب.
- الخنساء، الديوان، تحقيق: كرم البحتاني، ط١، ج٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢.
- خفاجي، محمد عبد المنعم (١٩٩٢). دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي، ط١، بيروت، دار الجيل.
- داود، أنس (١٩٧٥)، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط١، مكتبة عين شمس، القاهرة.
- دحبور، أحمد (١٩٨٣). الأعمال الشعرية، دار العودة، بيروت.
- درويش، محمود، (٢٠٠٤)، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتاب والنشر.

- درويش، محمود، (١٩٦٩)، يوميات جرح فلسطيني، بيروت، دار العودة.
- دعبس، سعد (١٩٨٥). حوار مع قضايا الشعر المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي.
- دنقل، أمل (١٩٨٦). الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدهولي، القاهرة.
- الذبياني، النابغة، الديوان، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، دار صادر، (١٩٨٤).
- الرازي، محمد بن أبي بكر (ت ٨٦٦هـ): مختار الصحاح، ط ١، (تحقيق حمزة فتح الله)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٤.
- الربيعي، محمود (١٩٦٨). في نقد الشعر، ط ١، مصر، دار المعارف.
- الرواشدة، سامح، (١٩٩٧). تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مؤنة للبحوث والدراسات، مجلد ١٢ (عدد ٢) ص ٥٠١ - ٥٤٣.
- الرواشدة، سامح، (١٩٩٧). ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكاليات التأويل، مؤنة للبحوث والدراسات، مجلد ١٢ (عدد ٢)، ص ٣٨٩ - ٤٢٨.
- الرواشدة، سامح، (١٩٩٥). القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، اربد، مطبعة كنعان.
- زايد، علي عشري (١٩٩٧). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي.
- زايد، علي عشري، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، ١(١)، ص ٢٠٢ - ٢٢١.
- زايد، علي عشري، (١٩٩٨). قراءات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي.
- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت ١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، م ٢، (لخ: علي هلالي)، بيروت، دار الجليل، ١٩٦٦.
- الزركلي، خير الدين (١٩٧٩)، الأعلام، ط ٤، دار العلم للملايين، بيروت.
- زكي، أحمد كمال (١٩٧٩)، الأساطير، ط ٢، دار العودة، بيروت.
- زياد، توفيق (١٩٩٤)، كلمة إلى عروة بن الورد، ط ٢، مطبعة أبو رحمون، عكا.

- السبول، تيسير (١٩٩٧)، *أحزان صحراوية*، عودة الرفاق المتعين، المكتبة العصرية، بيروت.
- السد، نور الدين، (١٩٩٣)، *الأسلووية في النقد العربي الحديث*، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر.
- سليمان، خالد (١٩٩٩). *المقارعة في الأدب، دراسات في النظرية والتطبيق*، عمان، دار الشروق.
- أبو سنة، محمد، (١٩٨٥)، *الأعمال الكاملة، الصراخ في الآبار القديسة*، ط١، ج١، مكتبة مذبولي، القاهرة.
- سوميقل، ليون (١٩٩٦). *التناصية*، ترجمة وائل البركات، علامات ج ٢١، م ٦، ص ٢٣٣ -٢٥٨.
- سويلم، أحمد، (١٩٩٨)، *الأعمال الشعرية*، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- شبانة، ناصر (٢٠٠٢). *المقارعة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.*
- الشحام، عبد الله (١٩٧٦)، *قهايل للمجيء الثاني*، ط١، عمان.
- شديد، مازن. (٢٠٠٥)، *أساور وخواتم*، ط١، عمان.
- شكري، غالي (١٩٧٣). *التراث والثورة*، ط١، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.
- الشلبي، محمود، (١٩٧٦)، *عسقلان في الذاكرة، المطابع التعاونية، عمان.*
- شمس الدين، محمد علي، *منازل التودد*، ط١، الانتشار العربي، بيروت.
- الشنفرى، لامية العرب، محمد يديع شوييف، دار مكتبة الحياة، بيروت، (١٩٦٤).
- شوشة، فاروق، (١٩٨٥)، *الأعمال الكاملة، العيون المحترقة*، ج، المطبعة العالية، القاهرة.
- شيخو، لويس (١٩٦٧)، *شعراء التصراعية قبل الإسلام*، ط٣، دار المشرق، بيروت.
- صادق، حبيب، (١٩٦٩)، *فصول لم تتم*، ط١، دار الآداب، بيروت.
- صادق، حبيب (١٩٧٣)، *في زمن القهر والقضب*، دار العودة، بيروت.

توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر

- أبو صبيح، يوسف (١٩٩٠)، المضافين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ط١، وزارة الثقافة، عمان.
- صدوق، راضي، (١٩٩٤)، ديوان الشعر العربي في القرن العشرين، ط١، ج١، روما، دار كرم للنشر
- صفدي، مطاع و حاوي، إيليا (١٩٧٤)، موسوعة الشعر العربي، شركة خياط للكتب والنشر، بيروت
- صفوت، أحمد زكي، (١٩٣٣)، جبهة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ط١، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي.
- الضبي، الفضل (١٧٨هـ)، أمثال العرب، تقديم إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت (١٩٨١).
- الضبي، الفضل (١٧٨ هـ) المفضليات، تحقيق أحمد شاعر و عبد السلام هارون، ط٦، بيروت.
- ضيف، شوقي (١٩٦١). العصر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف.
- طوقان، فدوى، (١٩٧٨)، ديوان فدوى طوقان، ط١، بيروت، دار العودة.
- ظليحات، غازي (٢٠٠٢). الأدب الجاهلي، قضاياها، أغراضها، أعلامها، فنونها، بيروت، دار الفكر المعاصر.
- عباس، إحسان. (١٩٧٨). اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة.
- عبد الصبور، صلاح (١٩٩٢). الأعمال الكاملة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبد الصبور، صلاح (١٩٦٩). حياتي في الشعر، بيروت، دار العودة.
- عجنة، محمد (١٩٩٤)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت.
- عدوان، ممدوح (١٩٩٢)، أهدا إلى المتلقي، ط١، دار المتن للنشر، قبرص.

- عدوان، ممدوح (١٩٨٢)، الأعمال الكاملة، ديوان الدماء تدق النوافذ، مجلد ١، بيروت، دار العودة.
- عدوان، ممدوح، (١٩٦٧)، الظل الأخضر، وزارة الثقافة، دمشق.
- أبو عرقوب، أحمد حسن. (١٩٧٣)، توقيعات على قيثارة الرفض، منشورات دار فيلادلفيا، عمان.
- عروة بن الورد، الديوان، ط١، شرح، سعدي صنّاوي، دار الجليل، بيروت، ١٩٩٦.
- علاق، فاتح (٢٠٠٥). مفهوم الشعر عند رؤاد الشعر العربي الحر، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عمر، عبد الرحيم، (١٩٨٩). الأعمال الشعرية الكاملة، عمان، منشورات مكتبة عمان، الأردن.
- عمرو بن معد يكرب الزبيدي، الديوان، تحقيق: هاشم الطعان، وزارة الثقافة و الإعلام العراقية، بغداد، (١٩٨٠).
- العزب، محمد أحمد (١٩٩٥)، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، مصر.
- عترة، الديوان، شرح يوسف عيد، ط١، دار الجليل بيروت، (١٩٩٢).
- عيد، رجاء، (٢٠٠٣)، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- فاضل، ثامر (١٩٩٤). اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط١، بيروت، المركز الثقافي.
- فتح الباب، حسن (١٩٩٧). سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مصر، الهيئة العامة للكتاب.
- فرحات، يوسف شكري. (١٩٩٢)، ديوان السعاليك، دار الجليل، بيروت.
- الفزاع، علي. (١٩٩٦)، الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، عمان.
- فضل، صلاح (١٩٩٧). مناهج النقد المعاصر، ط١، القاهرة، دار الآفاق العربية.
- فودة، علي (٢٠٠٣). الأعمال الشعرية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- القاسم، سميح، (١٩٩١)، الأعمال الكاملة، إلهي. إلهي. لماذا قتلني، سرية، ط١، ج٤، دار الهدى، كفر فزع
- القاسم، سميح (١٩٨٤)، جهات الروح، دار الحوار للنشر، اللاذقية.
- القاسم، سميح (١٩٧٩)، ديوان الحماسة، ضوء جديد للقصر العتيق، ج٢، منشورات مكتب الأسوار، عكا.
- القاسم، سميح، (١٩٨٦)، شخص غير مرغوب فيه، ط١، دار الجبل للنشر، عمان.
- القاسم، سميح (١٩٨٥)، في سرية الصحراء، ط١، دار الجبل للنشر، عمان.
- القاسم، سميح، (١٩٨٣)، كولا، العراف، ط١، مطبعة سلامة، حيفا.
- قباني، نزار (١٩٨٢)، يلقيس، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت.
- قباني، نزار (١٩٩٦). تنويعات نزارية على مقام العشق، ط١. بيروت، منشورات نزار قباني.
- قباني، نزار (١٩٩٢). سيبقى الحب سيدي. ط٢، بيروت، منشورات نزار قباني.
- القرشي، أبو زيد (آخر القرن ٢٠هـ). جمهرة أشعار العرب، تح: محمد علي الهاشمي، ط٢، م١، دار القلم، دمشق، (١٩٨٦).
- قطوس، بسام (١٩٩٨). استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، أريد.
- الفيرواني، ابن رشيق (٤٥٦هـ). الهمدة في محاسن الشعروآدابه، تحقيق: محمد محي الدين، القاهرة، ١٩٦٣.
- القيسي، محمد، (١٩٩١). مجنون هبس، ط١، منشورات وزارة الثقافة، الأردن-عمان، مطابع الدستور التجارية.
- الكبيسي، طراد، (١٩٧٨). التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، بغداد، وزارة الثقافة والفنون.
- ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء (ت ٧٧٤هـ)، تفسير القرآن العظيم، ط٢، م٤، الرياض، دار السلام، ١٩٩٨.

- الكركي، خالد. (١٩٨٩)، **توظيف الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث**، ط١، دار الجليل، بيروت، مكتبة الرائد، عمان.
- كريستيفا، جوليا (١٩٩١). **علم النص**، ترجمة فؤاد الزاهي، ط١، المغرب، دار توبقال.
- كندي، محمد علي (٢٠٠٣). **الرمز والقتاع في الشعر العربي الحديث**، ط١، بيروت، دار الكتاب الجديد.
- كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب. (١٩٨٦).
- الكيلاني، إيمان (١٩٩٧). **دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب**، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
- لطفي، محمد منذر، (١٩٧٥)، **حوار مع المهدي المنتظر**، ط١، دمشق، دار الثقافة.
- ابن ماجة، محمد بن يزيد القزويني، (٢٧٣ هـ). **سنن ابن ماجة**، ج٢، حديث رقم ٣٠١١، بيروت، دار الفكر.
- ماضي، شكوي عزيز (١٩٩٧). **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- المثقب العبدى (١٩٧١)، **الديوان**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، نشرة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة.
- محادين، خالد (١٩٩٠)، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة الصحفية للنشر، الرأي، عمان.
- محمود، زكي نجيب (١٩٧١)، **تجديد الفكر العربي**، ط١، دار الشروق، بيروت.
- محمود، حيدر. (٢٠٠١). **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- أبو مراد، فتحي (٢٠٠٣). **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**. رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
- الملائكة، نازك، (١٩٦٥). **قضايا الشعر المعاصر**، ط٢، بغداد، مكتبة النهضة.

- ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت ٧١١هـ). لسان العرب، ط١، دار صادر، بيروت، (د. ت).
- المناصرة، عز الدين، (٢٠٠٦)، الأعمال الشعرية، جزء١، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان.
- المناصرة، عز الدين، (٢٠٠٠)، شاعرية التاريخ والأمكنة: حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.
- الموسى، خليل، (١٩٩٩)، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، الموقف الأدبي، عدد ٣٣٦، نيسان.
- الميداني، أبو الفضل (٥١٨هـ)، مجمع الأمثال، ط ٢، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الجيل، بيروت، (١٩٨٧).
- ابن ميمون، (١٩٩٧) منتهى الطلب من أشعار العرب، ط١، تحقيق محمد طريفي، دار صادر، بيروت.
- ميويك، دوجلاس كولن (١٩٨٧). موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، بغداد، دار المأمون.
- ريس، أحمد محمد (١٩٩٥). الانزياح بين النظريات الأسلوبية و النقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة حلب.
- اليازجي، ناصيف (١٩٨٣)، الديوان، جمع: مارون عبود، ط١، دار مارون عبود، بيروت.
- اليافي، نعيم (١٩٨٣). تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

خير الكتب ما يضيف إلى قارئه
علماً جديداً مهما يكن مقداره.
فالفكرة الواحدة. وأحياناً الجملة
الواحدة أو الكلمة الواحدة. إذا
استفادها القارئ. تفتح أمامه
آفاقاً كانت مغلقة. ويزيد الخير إذا
كان الكتاب ممتعاً في لغته
وأسلوبه.

وهذا كتاب يجمع ذلك كله. فقد
حوى بين دفتيه الفائدة والمتعة.

ناصر الدين الأسد

Bibliotheca Alexandrina



1503460

شركة دار البيروني للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - وسط البلد - شارع السلط - بداية رقم (٢٣)

ص.ب. ١٨٢٢١٢ عمان ١١١١٨ - تليفاكس ٩٦٢٦١٦٥١٠٠٤ -

Email: beyrouni_publisher@gmail.com

